Linguística
IN FOCUS
12

O Corpo e a Imagem no Discurso: Gêneros Híbridos

Simone Tiemi Hashiguti
Organizadora

O corpo e a imagem no discurso: gêneros híbridos

Simone Tiemi Hashiguti
Organizadora

Linguística
IN FOCUS 12

O corpo e a imagem no discurso: gêneros híbridos

EDUFU

Sumário

Agradecimentos

Uma coletânea só é possível de ser feita com o ânimo e a colaboração dos autores que se comprometem a entrar na empreitada. Começo agradecendo carinhosamente aos autores Nina Czegledy, Cláudia Maria França da Silva, Greciely Cristina Costa, Nádia Neckel, William Tagata, Nilton Milanez, Ivânia Neves, Ana Shirley Penaforte Cardoso, Cláudia Wanderley e Joaquim Braga, que gentilmente cederam suas produções para compor esta obra.

Todos os trabalhos aqui reunidos foram apresentados no II e III Colóquios do Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso, eventos que contaram com auxílio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Agradeço a essas instituições o essencial apoio para a realização dos eventos.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia (PPGEL-UFU), que tornou esta publicação possível.

Simone Hashiguti

Prefácio

Gêneros híbridos e(m) discursos

Simone Tiemi Hashiguti (UFU)
simonehashiguti@gmail.com

Introdução

O interesse pelo corpo e pela imagem como objetos de análise e teorização no âmbito dos estudos sobre o discurso surge como uma demanda quando filmes, reportagens, campanhas publicitárias, espaços digitais e salas de aula de línguas começam a ser discutidos para além daquilo que a língua constrói e faz legível e quando os efeitos de sentido se dão porque há também visualidades em jogo. No âmbito dos estudos e das análises desenvolvidos no Grupo de Pesquisa *O Corpo e a Imagem no Discurso*, algumas questões que dizem respeito a essa ordem visual de constituição dos sentidos e que têm orientado as discussões são: como produzimos sentidos por intermédio de imagens? Como a língua e a imagem funcionam em conjunto? Como podem ser feitos visíveis, fragmentados, ressignificados os corpos nas artes pelas ferramentas digitais e nos diferentes espaços virtuais? Quais políticas incidem na organização dos corpos no espaço? Como o dizível atravessa e/ou é atravessado pelo visível?

Por nos situarmos em uma perspectiva transdisciplinar de linguagem, seguindo uma tradição crítica[1] e aplicada das ciências da linguagem e com o objetivo de compreender processos de produção de

[1] Crítica, nesse sentido, refere-se a uma prática científica problematizadora, na acepção discutida por Pennycook (2001, 2010), que implica sempre questionamento de termos, conceitos e quadros teóricos.

sentidos, partimos da premissa de que, no âmbito dos estudos sobre o discurso, o corpo pode ser analisado como visibilidade configurada em unidade como imagem (estática ou em movimento), em sua possibilidade bi ou tridimensional (como no caso das esculturas ou dos próprios corpos) e de motilidade (como o corpo na dança, dos gestos, por exemplo) ou não. Essa visibilidade significa junto com outras materialidades, como a língua e o som, ao serem interpretadas pelo sujeito em determinadas condições na relação com o discurso.

Discurso, nesse sentido, é entendido de maneira complexa e em um movimento de vitalidade intelectual com base em proposições de diferentes disciplinas e áreas do saber que, de alguma forma, convergem *para* e *sobre* os variados tipos de *corpora* de pesquisa. Entendendo-o como uma maneira de apreender a linguagem (Charaudeau, Maingueneau, 2004, p. 172), relacionamo-lo com considerações e análises sobre língua, ideologia, memória e sociedade, conforme discutido por autores como Pêcheux (1988, 1983) e Bakhtin (1997), por exemplo; na relação com as epistemologias, os saberes e as técnicas de controle ocidentais dos corpos, como propôs Michel Foucault (2005, 1987); na relação com seus aspectos *de* ou *na* fundação de sentidos, como exploram autores como Orlandi (2002, 2003); e pelo entendimento das condições históricas específicas de enunciação, voz e lugar científicos, conforme Santos (2008) e Mignolo (2003) possibilitam entrever. Sobretudo, relacionamo-lo com a ordem do visível.

Alicerçados em uma hermenêutica particular que se vai constituindo como prática intelectual no Grupo, buscamos a profundidade de conceitos e gestos interpretativos e a relevância de nossos estudos dadas nossas condições pós-coloniais. Consideramos nossos objetos como emergindo no espaço das fronteiras teóricas e fronteiriço (Mignolo, 2003, p. 52) também nosso construto científico. Concordamos com Courtine (2009, p. 31), que indica que, nos estudos sobre discurso, não podemos reduzi-lo a análises puramente linguísticas nem dissolvê-lo nas teorizações sobre ideologia. Ao discutirmos a relação das visibilidades com o dizível em processos de produção de sentido, mantemos suas especificidades e nos colocamos numa dinâmica de montagem de propostas e procedimentos teóricos e analíticos.

Nas análises empreendidas no Grupo, são contemplados, portanto, diferentes tipos de *corpora*, híbridos em sua maioria, partindo da

compreensão e concordância com Courtine (2011, p. 150) de que discursos são práticas nas quais verbo, imagem, corpo, gestos, expressões não se separam. Em nosso percurso para entender e teorizar o corpo e a linguagem, são referências obras dos autores já citados e campos como a Linguística Aplicada, a Linguística, a Filosofia, os Estudos Culturais, o Pós-Colonialismo, as Artes, dentre outros. Consideramos que, se a complexidade do objeto corpo e/ou imagem, nos estudos sobre linguagem, demanda a multi e a transdisciplinaridade nas teorizações, ela demanda, ao mesmo tempo, um exercício epistemológico de reconhecimento dos pontos de encontro, das rupturas, dos desdobramentos, recobrimentos e realinhamentos possíveis nas leituras dos diferentes autores dessas diferentes áreas. Não entendemos esse movimento como um fetichismo teórico, mas como um posicionamento não subalterno (Spivak, 1988) de reflexão que possibilita um percurso que é tanto genealógico quanto epistemológico e que refuta a mera aplicação ou legitimação de categorias e quadros preestabelecidos e ortodoxias que são antes políticas do que intelectuais. Buscamos fazer mais visíveis e audíveis as teorias e os campos com os quais dialogamos, tal como é a proposta do encontro dos pesquisadores nesta coletânea.

Gêneros híbridos

A proposta de discussão sobre o tema *gêneros híbridos*[2], conforme pensada para esta coletânea, baseia-se na consideração de que vivemos num estrato histórico em que as práticas de linguagem são afetadas e espelham uma tendência para a convergência digital (Jenkins, 2006; Canclini, 2013), com a constante disponibilização e circulação de conteúdos de tipos diversos em diferentes plataformas midiáticas que permitem a participação ativa de seus usuários. Em meio às regulações institucionais, as informações e conteúdos circulam e são produzidos também pela cooperação e auto-organização de diferentes grupos a partir de seus interesses e através das possibilidades tecnológicas.

[2] O mesmo tema foi aplicado para a organização do III Colóquio Nacional e para o II Colóquio Internacional do Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso, realizado nos dias 16 e 17 de abril de 2015, na Universidade Federal de Uberlândia. O evento teve apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig.

Enunciamos e ocupamos espaços virtuais de maneira a deixar visíveis nossos corpos, olhares e identificações sociais cada vez mais. Somos espectadores, internautas, agentes de mídia, consumidores e produtores de artes e tipos textuais híbridos que apreendemos por suportes distintos. A sempre presença da imagem como elemento construtor e operador de memória social, em processos colonizadores (Gruzinski, 1990) ou não, é potencializada pelo acesso a ferramentas e espaços digitais. Entendemos, portanto, que as teorias e os métodos analíticos sobre a linguagem devem responder a tais formas de funcionamento num esforço e exercício epistemológico para compreender as condições de enunciação e de visibilidade e as ordens que constituem os sentidos hoje.

Nessas condições, o corpo não só se adapta como altera as práticas de linguagem. Ao ler, escrever, olhar imagens, assistir vídeos e, ao mesmo tempo, digitar e navegar na internet com toques em telas sensíveis de aparelhos móveis e se fazer personagem de suas próprias fotos e vídeos, o corpo também se torna texto e visualidade para interpretação na rede. É, pois, a um sentido de corpo de linguagem, do tipo ciborgue, conforme explica Haraway (1991), que não se filia a uma narrativa de origem no sentido humanista ocidental, e que é uma máquina orgânica que transcende fronteiras e espaços totalmente separáveis e heterogêneos entre si, que nos referimos para pensar a questão do gênero. É a um sentido de gênero tomado em ampla acepção – feminino, masculino, híbrido, digital, entre fronteiras ou pós-fronteiras (Haraway, 1991), ontologicamente maquínico (Deleuze; Guattari, 2010), especialmente considerado como informação (Simondon, 2010), enunciado e visível em diferentes formas, mídias e espaços digitais – que nos referimos. É a um sentido de texto como unidade de análise, mas plural em suas formas e elementos que nos referimos para nossa reflexão. É dentro de uma perspectiva discursiva, em seus entrelaçamentos e diálogos com outras disciplinas, que nos situamos.

Nosso objetivo, ao organizar os textos que ora apresentamos, e que respondem a essa temática, é contribuir com reflexões teórico-metodológicas sobre *corpora* de pesquisa que não são estritamente verbais e que ensejam gestos de interpretação que também se constituem por diferentes formas de percepção e interpretação. Entendemos que a análise e a interpretação são gestos determinados também pela forma de apreensão das diferentes materialidades. Propomos discutir os

desdobramentos teórico-analíticos no que se refere a essas variedades textuais e às diferentes práticas de linguagem a elas associadas.

Para compor esta coletânea, foram convidados, portanto, pesquisadores de diferentes áreas que pudessem justamente apresentar diferentes formas de abordagem, análise e problematização do tema proposto. Os artigos apresentam-nos vieses reflexivos que estabelecem e/ou permitem estabelecer diálogos epistemológicos densos e discussões sobre as materialidades analisadas em suas particularidades e, como compreendemos, na relação com questões sociais e culturais contemporâneas que se referem ao corpo. Na breve apresentação dos textos, a seguir, ao retomarmos os temas, *corpora* de pesquisa e conceitos principais dos autores, retomamos, por vezes, também seus autores, isto é, aqueles que constituem as bibliotecas particulares de cada um e que, de certa forma, se presentificam também nestes textos. O objetivo é tornar visível a ampla rede de leituras e teorias por meio da qual podemos discutir *gêneros híbridos*.

Corpos e(m) mídias

O capítulo que abre esta coletânea explora a questão do corpo cujo interior se torna um sítio de observação e exposição através do avanço das tecnologias visuais. "Technological mediation and the human body", de Nina Czegledy, discute como essas tecnologias vêm dando ao corpo a possibilidade de ser, de certa forma, transparente, atravessável, penetrável pela visão. Conforme ela nos lembra, áreas do saber como a medicina, as engenharias e a bioinformática, por exemplo, têm construído sua forma de interpretar o que é da ordem do funcionamento do corpo humano por intermédio de máquinas que substituem o olho na capacidade de ver e possibilitam o que pode chegar a ser um bioturismo (Sawchuk, 2000 apud Czegledy, nesta edição). Escaneados e expostos, os corpos se transformam em arquivos de bases de dados. Como pensar esse corpo cada vez mais exposto pelo seu interior, cada vez mais desnudado, objetificado, digitalizado? Como nossas percepções sobre ele vão sendo alteradas com tais práticas? Por meio da ressignificação desse questionamento pela arte, Czegledy propõe um diálogo entre a arte e a medicina e nos apresenta obras e artistas que nos deslocam de uma posição passiva de observadores dessa nova corporalidade em certa cultura visual e corporal que se vai

constituindo para nos fazer repensar limites e relações éticas na relação com o corpo, e maneiras de subjetivação, objetificação e significação. Czegledy abre, assim, um espaço de visibilidade para o corpo, a imagem e a tecnologia como temas de pesquisa e criação artística. Nesse espaço, a arte é o que, de nosso ponto de vista, representa o ponto de partida para abordar o tema dos gêneros híbridos.

De fato, a arte é um lugar de resistência para as tentativas de homogeneização de sentidos ou para as formas de significar o corpo que uma determinada "cultura somática", nas palavras de Francisco Ortega, conforme retomadas por Cláudia França, tem instituído. Em "Nu impotente à espreita: sobre uma figura da melancolia na arte contemporânea", artigo que dialoga *com* e de certa forma continua a discussão proposta por Czegledy, França também aponta para o esquadrinhamento do corpo e para uma biotecnologia na contemporaneidade que constituem a biossociabilidade, conceito também de Ortega, e que se refere ao modo de vida contemporâneo no qual a saúde se torna o princípio, a razão e a finalidade do sujeito. Nessa cultura, em que o interesse pelo corpo e por um sentido de saúde passa a determinar nossas representações de beleza e virtude e a forma como nos relacionamos com um cuidado ou atenção excessivos ao corpo, a autora propõe refletir sobre maneiras possíveis de escapar a tal determinação. Discutindo o tédio e a melancolia e sua relação com a temporalidade (o primeiro é sempre da ordem do tempo presente, e o segundo, sempre do passado e da nostalgia), e trazendo o conto "Um artista da fome", de Franz Kafka (2011), e a escultura "Big man", de Ron Mueck (2000), para sua reflexão, França mescla duas formas de arte em um batimento crítico que propõe desfazer o posicionamento único em favor de um corpo "excessivamente submetido à ordem estética e excessivamente mediatizado pelas tecnologias". Com autores como Peter Pál Pelbart, França questiona se o corpo cotidiano de cada um de nós teria espaço ou direito à feiura, ao envelhecimento, a formas e sentidos que não os da cultura somática.

No capítulo 3, Costa nos convida a refletir sobre a relação homem-máquina-imagem ao discutir o modo como o corpo é discursivizado e significado no jogo eletrônico. Em "Da construção discursiva do corpo em jogos eletrônicos", a autora retoma o conceito de imagem de síntese, de Régine Robin – que se refere à imagem gerada por computador –, e as noções de imersão, interatividade e informação na era digital para

propor um entendimento do corpo híbrido. Costa propõe que, no jogo eletrônico, o corpo é, ele mesmo, um dispositivo, por ser ele próprio o elo entre a máquina e o homem e entre a imagem e a tecnologia. Ele é, portanto, também um corpo híbrido, investido de sentido e constituído no espaço entre essas relações. Na análise que faz da quarta versão do jogo Battlefield, que tem por proposta propiciar ao jogador a "experiência de tiro em primeira pessoa completa", Costa expõe como essa experiência é feita possível no jogo, tanto pelos aparatos tecnológicos que ele impõe que devam ser utilizados pelo usuário quanto pelos enunciados de ordem do jogo, que posicionam o sujeito no lugar do líder-herói.

Os três capítulos seguintes discutem o tema proposto da hibridez pela arte fílmica. Em "Corpo imagem – corpo arte: materialidades discursivas", Nádia Neckel apresenta a análise do curta-metragem "Ano Branco". Retomando conceitos e teorizações fundamentadas principalmente na analítica discursiva pecheutiana, a autora mobiliza seu conceito de Discurso Artístico (Neckel, 2010) para trabalhar materialidades híbridas como o vídeo-arte analisado, discutindo sua tecedura (o funcionamento, na ordem do interdiscurso, das redes de memória que atravessam o dizer artístico) e tessitura (o funcionamento intradiscursivo, que opera na ordem da estrutura de cada linguagem). Nesse sentido, a autora discute as discursividades colocadas em jogo *pela* e *para* a compreensão da própria obra fílmica e retoma também autoras como Judith Butler e Beatriz Preciado, que problematizam questões sobre gênero e sexualidade. É pelo funcionamento do artístico, ressalta Neckel, na relação entre o filme como ficção e o filme em sua dimensão documental da realidade, que elementos como a maquiagem, os objetos de cena, o enquadramento, as gestualidades, a sonoridade fazem possível ao filme analisado enunciar seu lugar político. É na imbricação material desses elementos que a autora compreende o corpo funcionando como materialidade discursiva, isto é, como um *efeito*, e a impossibilidade de categorizações binárias para o sujeito contemporâneo.

De certa forma, também em "Contra o fundamentalismo: identidades híbridas em 'Os descrentes'", encontramos a possibilidade de pensar a relação ficção-realidade através de obras fílmicas cuja força narrativa nos move para discussões e reflexões sobre temas como identidade e diferença e questões contemporâneas como a intolerância religiosa. Em seu texto, William Tagata analisa como o filme nos incita a

refletir sobre a intolerância e a violência de formas de fundamentalismo que se materializam em ataques religiosos, racistas ou homofóbicos. Tomando a identidade como processo, que acontece no entrecruzamento de eixos de identificação, Tagata retoma conceitos e formulações de Mickail Bakhtin, Homi Bhabha, Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Edward Said, por exemplo, para discutir o hibridismo e a provisoriedade como características fundantes das identidades e para que seja possível tomar as "verdades" como contingentes, localizáveis em contextos sócio-histórico-culturais no espaço entre os diferentes *loci* de enunciação. Em um posicionamento ético, o autor propõe que uma via para a abordagem de temas complexos, como os que o filme analisado coloca em xeque, é o diálogo.

Em "As divas da linguagem: a audiovisualidade dos corpos no videoclipe", Nilton Milanez toma o corpo como arquivo audiovisual e explora quais corpos e partes do corpo são feitas visíveis e como isso ocorre em videoclipes de cantoras *pop* da atualidade. O autor explora o quadro teórico-analítico foucaultiano e discorre sobre certo cenário audiovisual coletivo em que traços, cores, imagens, sonoridades se repetem e regularizam sentidos. Milanez discute o campo das condições de possibilidades históricas desses vídeos e faz visível como, no processo investigativo e reflexivo sobre o *corpus* escolhido, a palavra impõe os primeiros limites, desde a nomeação do objeto à descrição, para que, depois, a materialidade apareça com sua espessura e se coloque para análise. Com pontuações metodológicas precisas apoiadas em textos de Michel Foucault, o autor trabalha num campo único de sonoridade e visualidade que ele chama de campo da verbo-visualidade. O texto de Milanez elucida ao leitor o batimento entre a análise de *corpora* híbridos e a mobilização do olhar foucaltiano que sempre considerou o visível e o dizível em conjunto.

No sétimo capítulo, Ivânia Neves e Ana Shirley Penaforte Cardoso analisam o processo de produção de registros fotográficos de corpos de duas lideranças de aldeias indígenas. Em "Entre corpos, falas e fotografias: processos de mediação entre os Tembé-Tenetehara", as autoras refletem sobre a mudança de posicionamento dessas lideranças e de outros membros dessas aldeias ao posarem para fotografias que seriam incluídas no livro *Patrimônio cultural Tembé-Tenetehara* (Neves; Cardoso, 2015), parte constante de um projeto financiado pelo Iphan entre 2013 e 2015.

Como apontam as autoras, o povo Tembé-Tenetehara, de língua e tradição Tupi, é frequentemente deslegitimado como grupo indígena por seus costumes ocidentais e pela luta para manter a posse da Terra Indígena Alto Rio Guamá, no estado do Pará. O projeto poderia fazer visível a sociedade e sua cultura. Em suas discussões, mobilizando conceitos de autores de diferentes áreas, tais como Michel Foucault, Philippe Dubois e Jesús Martín-Barbero, por exemplo, elas expõem as tensões, resistências e negociações do mostrar-se na foto. O corpo e a fotografia são deslocados de concepções simplistas ou ingênuas pelos próprios fotografados ao entenderem o propósito do projeto no qual tais fotografias foram tiradas e a composição do referido livro, sendo localizados para além da questão da memória cultural e entrando no âmbito da importância política. O texto faz possível refletir sobre a problemática das representações imagéticas cristalizadas e, infelizmente, ainda em grande circulação e legitimadoras de certas identidades em leituras superficiais, e, ao mesmo tempo, sobre a necessidade de constituir um arquivo imagético de certos grupos que documente e recupere traços identitários que lhes dão certa unidade e, talvez, lugar social.

Nos dois capítulos seguintes, o tema do silêncio é abordado por duas autoras por meio de diferentes objetos. Em "Image, art and sensation in discourse analysis", Simone Hashiguti discute o processo analítico discursivo que envolve a fotografia jornalística e a arte. Com base na reflexão sobre uma experiência pessoal em um projeto de pesquisa em que a violência foi um dos temas, a autora discorre sobre o silêncio como efeito no gesto de olhar uma foto ou uma série de fotos, quando há um estranhamento frente à imagem, e como política de olhar, quando a série imagética se lhe apresenta extremamente desconcertante e demanda da analista uma pausa de significação. Retomando conceitos como os de precariedade, visibilidade e sensação, ela propõe um posicionamento que contemple a imagem como objeto de análise discursiva e que mantenha a abertura para a teorização de disciplinas que incluam o corpo e seus afetos e se desloquem de quadros analíticos que sejam estritamente baseados na língua. Ela propõe considerar uma análise de discurso precária e disponível para a sensação, que contemple o afeto da analista frente ao seu tema e ao seu objeto.

Já em "Dos corpos que interpretam à interpretação dos corpos: uma posição inicial", Cláudia Wanderley começa lembrando que, para

interpretar (no sentido duplo de escutar e expressar), precisamos de um corpo. Nesse sentido, propõe a autora, ele é uma "necessidade material para a produção de sentidos". Apesar de feito imagem, atravessado pelo olhar e pelas ferramentas tecnológicas, disponibilizado na Web como imagem, mostrado pelo seu interior por programas de computador que permitem viagens insólitas por ele e graças às tecnociências, esse corpo, aparentemente universal e estável, se esvai quando a história e outras possibilidades de trato do corpo intervêm para trazer à luz o corpo colonizado e "pré-humano". Discutindo o corpo pós-humano e o corpo ciberneticamente discursivizado, Wanderley constrói um caminho possível por onde começar a discutir o corpo oculto na história, silenciado de uma existência e dirigido para um esquecimento/apagamento que se torna uma das marcas de um discurso corporal para o brasileiro. Discutindo a figura do desaparecido político na América Latina, a autora disserta sobre o corpo escondido que, segundo ela, dentro de um funcionamento metonímico, é o corpo brasileiro. Há uma discursividade de ocultação, ela nos diz, que constitui o lugar da "aversão à diferença, não dá lugar ao diferente". Trata-se de um texto sobre memória, esquecimento, discurso – sobre uma forma de funcionamento de silêncio (silenciamento) cortante cuja cicatriz precisa ser olhada mais de perto.

O capítulo que fecha esta coletânea nos convida a uma reflexão sobre o regime digital táctil da imagem na contemporaneidade e sobre o corpo que, para ver, tem que tocar. Em "Tangibilidade e invisualidade: do corpo sugestivo da tactilidade digital", Joaquim Braga discute como o tangível e o táctil se intercambiam quando, com o advento das tecnologias de suporte digital, nossos corpos passam a operar aparelhos por intermédio do toque em superfícies de contato digitais. Numa relação em que, nas palavras do autor, "o tangível é o tocável" e em que "olho e dedo interpenetram-se" para operar a máquina, a imagem surge, antes, como efeito da atividade motora do corpo e pela interpretação ou reação de sistemas operacionais ao toque. Somos lançados, portanto, da condição de observadores a de utilizadores, operadores, e vemos aquilo que a máquina nos deixa ver. Retomando o conceito de visualidade háptica, de Merleau Ponty, e discutindo-o junto com as reflexões de historiadores da arte, como Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, Braga reflete sobre a natureza multissensorial do visível, isto é, do que se faz visível porque há um envolvimento do corpo que vai além da visão daquilo que está na frente, já que a apreensão

do visto excede o limite facial dos objetos. O tangível e o táctil, nesse sentido, não se imbricam, mas se sobrepõem e pressupõem, portanto, uma ordem motora do corpo. Em sua discussão, o autor se debruça sobre conceitos tais como corporeidade, medialidade, visualidade e reflete sobre como, também no campo da arte digital, a tecnologia faz possível que o espectador, ao interagir hapticamente com ela, deixe o campo do meramente óptico ou terapêutico para o da utilização em "um campo de simulação para a experiência somática". O texto de Braga fecha a sequência das contribuições dos textos anteriores deixando, paradoxalmente, para nós, aberto o espaço para a reflexão sobre o corpo que vê, sente, interpreta e é interpretado na contemporaneidade. Com ele, voltamos à questão inicial, de qual é o corpo que se faz na/pela tecnologia.

Ressaltamos que os textos, tanto os artigos quanto as pequenas apresentações dos autores, foram mantidos nas línguas em que originalmente foram submetidos para esta coletânea.

Referências

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CHARADEAU, P.; MAINGUENEAU, D. Dicionário de Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 2004.

COURTINE, J. J. *Análise do Discurso Político*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Christina de Campos Velho Birck et al. São Carlos: Edufscar, 2009.

COURTINE, J. J. *Decifrar o corpo*: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GRUZINSKI, S. *A guerra das imagens*: de Cristóvão Colombo a *Blade Runner* (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HARAWAY, D. *Simians, cyborgs, and women*: the reinvention of nature. Nova York: Routledge, 1991.

JENKINS, H. *Convergence Culture*: where old and new media collide. Nova York e Londres: New York University Press, 2006.

KAFKA, F. Um artista da fome. In: KAFKA, F. *A metamorfose, um artista da fome, carta ao pai.* São Paulo: Martin Claret, 2011.

MIGNOLO, W. D. Un paradigma otro: colonialidad local, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo critico. In: MIGNOLO, W. D. (org.). *Historias globales, diseños locales*: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003. p. 19-60.

MUECK, R. *Big man*. 2000. Resina e fibra de vidro, 203.2 x 120.7 x 204.5 cm. Brooklin Museum, New York. Imagem da obra disponível em: http://hirshhorn.si.edu/collection/ron-mueck/#collection=ron-mueck. Acesso em: 20 set. 2015.

NECKEL, N. *Tessitura e tecedura*: movimentos de compreensão do discurso artístico no audiovisual. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, São Paulo, 2010.

NEVES, I; CARDOSO, A. S. *Patrimônio cultural Tembé-Tenehara*. Belém: IPHAN, 2015.

ORLANDI, E. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

ORLANDI, E. Vão surgindo sentidos. In: ORLANDI, E. P. *Discurso fundador*: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, M. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1983.

PENNYCOOK, A. *Critical applied linguistics*: a critical introduction. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2001.

PENNYCOOK, A. Critical and alternative directions in applied linguistics. *Australian Review of Applied Linguistics*, v. 33, issue 2, p. 16.1-16.16, 2010.

SANTOS, B. S. Do pós-moderno ao pós-colonial: e para além de um e outro. *Travessias*, n. 6/7, p. 15-36, 2008.

SAWCHUK, K. Biotourism, fantastic voyage and sublime inner space. *In:* MARCHESAULT, J.; SAWCHUK, K. (org.). *Wild science*: reading feminism. Medicine and media. Nova York: Routledge, 2000. p. 9-23.

SIMONDON, G. *Communication et Information*: cours e conférences. Chatou, França: Les éditions de la transparence/Philosophie, 2010.

SPIVAK, G. Can the subaltern speak? *In:* NELSON, C.; GROSSBERG, L. (org.). *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988. p. 271-313.

Capítulo 1

Technological mediation and the human body

Nina Czegledy (University of Toronto/Concordia University)
czegledy@interlog.com

From time immemorial, we have been enchanted by and cherished mediated images. The human figure has an exceptionally significant place in art history and has been celebrated throughout the ages by splendid representations in museums, publications, performances and lately the Internet. The nature of representation however, is changing remarkably from classical archetypes. Today, the human body is increasingly penetrated, scanned and appraised. In this process, the stripped human body became transparent, exposed, naked to scrutiny and thus more vulnerable than ever before (Czegledy, 1997). It seems that the post-modern body became separated from its own reality and converted into a coded object of new explorations and analysis. Thus century long beliefs of our bodies have shifted resulting in a frequent loss of individual identity. On the one hand, the speedy development of technologies has led to certain improvements in the standard of our everyday existence, at the same time the technological advances have highlighted truth-seeking considerations regarding the relationship between the biological body and machine/technology. These paradigm shifts have been duly recorded by an infinite number of texts, paintings, music, and sculpture. The question arises: how accurately do these representations reflect the subjective perceptions of the human body in a given time and a given cultural context? Are we redefined by these various narratives and how will we accommodate – within the ever shifting epitomes – other forms of interpretations?

For many centuries, the depiction of the human figure remained one of the most persistent themes in visual culture. The human body was portrayed in the arts as a surface, as a screen upon which symbolisms are encoded and social structures are inscribed (Meskell, 1996). In recent decades the human body has become a key site of scientific, social, political and cultural interpretations. The scientific interpretation of the human body was previously revealed through anatomical investigations. Anatomical art, posited on the threshold of the arts and medical science is an atypical discipline. Science is based on factual observations and interpretations. Expert anatomical visualization, while based on factual information and scientific data, is more personal, frequently beautiful yet sometimes frightful or grotesque (Czegledy, 2011). Due to historic complexities regarding moral and religious concerns, anatomical investigation has an uneven and little known history. While it dates back to ancient cultures, it is only since Andreas Vesalius (1514-1564), a figure considered by many to be the founder of scientific anatomy, broke with medieval traditions and taboos and systematically dissected the human body that a detailed scientific view of the body emerged (Florkin, 2018). By the 16th and 17th centuries, when medical practitioners and amateur anatomists were dissecting corpses in front of open audiences, such events were considered a valid form of popular scrutiny as much as an opportunity for anatomical examination conducted in the name of scientific advancement. The University of Padua had the first and most widely known anatomical theatre, founded in 1594. As a result, Italy became the center for human vivisection (Klestinec, 2004). Over the following centuries, the intimate, private landscape of the human body was charted in greater and greater detail. Yet until very recently the body was solely viewed through the naked eye or (since the 17th century) through compound microscopy[1] via elementary mechanical magnification. The proliferation of new technologies and the new bodily imagery in the public domain, primarily through the media and commercial advertising, has matched contemporary trends in visual culture.

Imaging systems and visualization techniques have successively contributed to multiple perceptions of the human body that have had profound social and cultural consequences in changing the way we see ourselves. This has led to a situation whereby the visual material of our

[1] The compound microscopy was invented by Antony van Leeuwenhoek in 1675.

bodily reality is increasingly supplied through a variety of technological means and the corporeal is now often seen in ways distinct from human vision, and completely dependent upon the mechanics of science or advertising. What is mirrored in the inner minds of those who were involved with these mediated images? And how do we account for those who were seduced by them? These long standing issues are often explored beyond scientific or commercial investigations in contemporary arts.

Today, we mostly consider our bodies with scientifically supported objectivity. This is due to readily available information offering seemingly direct access to previously unknown territories in science. At the heart of digital image management lays the image itself. Manipulated, processed, stored, compressed and archived to the point where it has become difficult to establish the difference between sourced reality and the manufactured image. According to George Legrady "The digital image betrays no surface evidence or alteration. One must first suspect that the image is less than accurate, then one needs a computer with the right program to detect the changes" (Legrady, 1995, p. 192).

Our ability to "zoom-in" into the innermost crevices of our body, to expose minute microscopic details, has extended our consciousness, altered our perceptions of the human body, and changed the way science operates. The key epistemological question is: Has the image of the human body as a metaphor significantly changed as a result of current advances due to enhanced digital visualization? Kim Sawchuk coined the term "biotourism" to describe investigations of the interior space of the body, a passage from light into the dark, from the well-known to uncharted territories, evoking a longing for a time when we felt less naked, less exposed, less vulnerable.

> By biotourism, I refer to the persistent cultural fantasy that one can travel through the inner body, a body cape, which is "spatialized" and given definable geographic contours. Rendering the interior of the body as a space for travel is contingent upon the representation of the body as a frontier with glorious vistas that can be visited - perhaps not by a real body, but at least by the human eye". (Sawchuk, 1995, p.11)

Sawchuk's concept, at the junction of scientific research, critical discourse and popular culture, uses the narrative of prowling into formerly

hidden spaces, a metaphor of a journey into the interior panorama. Sawchuk also uses the concept of tourism as it is related to the notion of pilgrimage. This rhetoric, she noted,

> reveals our ambivalence and anxieties, the response to the terror in some respects of the enlightened attempt to bring every aspect of life into the open. The rhetoric of sublime is contingent upon the inner space being rendered into an often panoramic point of view but accompanied by a statement that interpret to the viewer these "scopes" as experience of awe and wonder and appropriate response. In this scenario the relationship of the body to the phonological world is replaced in many senses by a nostalgic notion of contact and presence within nature. (Sawchuk, 2000, p. 11)

At the same time of investigating the formerly uncharted inner territories of the human body, the emergence of increasingly sophisticated and remotely operated sensors, combined with a growing need for data protection, is contributing greatly to a flourishing surveillance culture. The particular combination of circumstances has encouraged the technological separation of corporeal identity from personal bases of knowledge and control in much the same way that medical technologies have re-produced bodily selves through various forms. Bioinformatics forms a bridge between the source (human body) and encoded inorganic information.

"So, what we are facing, philosophically, technically, and politically, – noted Eugene Thacker (2000, p. 5) – with an event such as Double Twist's annotated genome, is not the incorporation of the body into technology, and it is not a process of disembodiment – despite the far-reaching tendency towards informatics. Instead, we are seeing steps in a long, complex process of the creation of the conditions for an informatics-based approach to the body, where data not only encodes the molecular body, but it also precedes and constitutes the body". The issue of data gathering and bioinformatics raises several questions. How can we decipher the ambiguities surrounding the documented data body? Simultaneously, how can we obtain precise information about ourselves, particularly in the coded terms of medical science? How can we preserve our individual integrity without becoming mere electronic spectacles? Perhaps more

importantly, how will the prospects of increased visualization affect our very future as social beings?

We don't seem to have answers yet however in recent years we have witnessed a remarkable surge of science related art projects as well as an increased production of collaborative works between artists and scientists. A noteworthy number of artists have initiated dialogue between modes of representation and scientific visualization (Czegledy, 2002). Artists, in search of appropriate metaphors, negotiate and re-negotiate the meaning of truth and engage in unending inquiries to present new ways of configuring concepts and experiences.

My own focused interest regarding the changing perceptions of the human body from an arts & science aspect began nearly two decades ago, when I began my research for *Digitized Bodies, Virtual Spectacles,* a touring project examining the relationship between art and biotechnology by exploring the shifting notions surrounding body perceptions, material realities, and current forms of visualization. This project travelling in three European countries included a series of closely connected events aimed to investigate the topic through on-site interactive works, installations, panel discussions, performances and on-line multimedia representation. The discussions focused on the experimental reality of scientists and artists working with the emerging spectacle of the digitized body (Czegledy, 2001).

SPLICE: At the threshold of Art and Medicine (my subsequent project a decade later on this theme) investigated changing corporeal perceptions influenced by scientific, social, political and cultural interpretations. To reach this goal *SPLICE* presented a scientific gaze at the human body by showcasing historic anatomical artwork rooted in classical traditions forming a boundary between the histories of anatomical depictions and complemented and challenged by contemporary artworks (Czegledy, 2012). The anatomical artist, in addition to his/her scientific knowledge requires an expert eye to decide on a specific point of view and the most appropriate interpretation. The archival anatomical depictions were selected from the collection of the University of Toronto, where Maria Wishart established, in November 1925, the Department of Medical Art Service (University of Toronto, 2012). In 1941 J.C.B Grant from the University of Toronto approached the Philadelphia publisher William and Wilkins to initiate the publication of an Anatomical Atlas (Grant, 1943).

Maria Wishart and her colleagues became major contributors to the Atlas, which is still in print.

In contrast to the historical renderings, contemporary artists take vastly different approaches in how they depict the human body. Today the body is frequently politicized, symbolized, digitized in order to manipulate, to dissect and to provoke. Orlan, the French performance artist, for example uses her own body in a highly dramatic and distinctly personal fashion. In her theatrically staged and technologically manipulated performances, she challenges concepts of selfhood and questions the status of the body versus current biomedical technologies of transformation, temporary and otherwise (V2, 2018).

A critical discourse generated by artists working through scientific and biomedical concepts related to the imaging technologies may shed some light on the answers to elusive questions as was shown by the work of the contemporary artists in the Digitized Bodies, Virtual Spectacles and SPLICE projects. It is in the contemplation of this decidedly creative (and admittedly speculative) commentary on the transforming body vis-à-vis the manifestations of the digital revolution that we might gain a better understanding of both changing perceptions and future trajectories.

Jack Butler's (2012) innovative contributions have created a third space between intimate, body-centered, hesitant, sexual, an internal dialogue. Reflecting on his *In the MRI* Butler said, "I draw. Drawing-as-process has taken me into diverse media for the realization of my ideas - extended into sculptural modelling, computer animation, video installation, and performances" (often in pedagogical contexts). Andrew Carnie (2012) demonstrates in *Lacuna* the vulnerability, exposure, and resilience of heart transplant patients: "What I am interested in from the science is a 'spark', an idea that will make a work, the little 'nub' of an idea that will allow me to make an artwork that has a resonance in the cultural domain" (personal communication). Interviews with the recipients of heart transplant patients revealed a rich source of feeling and emotion on the notions of embodiment and corporeality, from what the individuals said and didn't say but that was equally signified through bodily gesture. The gist of these conversations conveying doubt, defensiveness, fortitude, strength, and alterity have fed into Lacuna along with a medical type image of the exposed body and collective bodies as individual, cell and organ alike.

Piotr Wyrzykowski (1996) emphasizes technological influences on the perception of presence including the very identity of a human body. His video *Watch Me* (Wyrzykowski, 1996) is a visualization of the digitalization process of the artist, one whereby his own body is dematerialized into binary code and wedges of sliding pastel colours. Thus he presents his body as a specimen – and in the process the fractured, reflective, spectacular body gains an allegorical potency as the artist makes himself strange and object like. *The Anatomy Lesson* – by Joyce Cutler Shaw's admission - is an exploration of the physical self and the human life cycle. "Exploring across the disciplines of art and medicine", wrote Cutler-Shaw, "I have discovered the medical field to be an arena for the newest forms of body representation. It is at the intersection of art and medical science that new insights in interpreting the physical self can emerge." (Shaw, 2009) Perhaps because of an awareness of the historicity of changing social and cultural approaches to technology and its visualization of the body, Joyce Cutler Shaw's (2009) work questions whether present day medical visualization techniques point to a significant shift in the perception of the body (in contrast to long standing historical explorations when the body was solely viewed through the naked eye). For this reason, in her work, she evokes the current options of an enhanced body fitting into the contemporary social/cultural/medical environment. Cutler-Shaw's artwork reminds us not only that the nexus between technology, the body and visualization is a complicated one, but also that it possesses a varied history in which an extremely heterogeneous mix of agents, forces and perspectives have taken part. Fred Laforge (2010) in his own deconstructions of the human body via pixelated drawings in order to emphasize a fascination with non-standard morphologies. This approach investigates the formal aesthetics of classical art along with more subjective concepts like Beauty. It thereby questions constructs of Permanence and Translation while simultaneously reminding us that so much of the visual framework of our society is open to technological mediation. Interestingly, even though Laforge reduces humans to their most basic geometry, each artwork still seeks to retain the unique character of an individual – his way of noting that despite the techniques of abstraction, there remains a necessity for recognizing the core individuality of our humanity.

Nell Tenhaaf (1995) investigates the body as an object of science and technology. Her research and art practice has echoed her

involvement in artificial life and issues of mediation. One of the key issues for Tenhaaf at that time was an ongoing curiosity in the sacrificial dimension of the body and how this body would fit into the notion of fast forward evolution. Her goal is to reveal, for what it is, a double and mythical transmission of information, presumably neutral and objective, submitted by sciences and in the case of the specific model of the DNA, the individual, potentially reducible to a personal equation of coded and reproducible genetic data.

Conclusion

The investigation of certain unresolved issues regarding body politics, the objectification of the individual, bodily ethics and the sometimes contradictory discourses surrounding certain experimental technologies seems essential to reinterpreting the place of the individual as (especially) a corporeal entity in society. The recent paradigm shifts revealed important questions about alienation, the potential loss of agency and context while at the same time allowing us new opportunities for expressions of identity on a borderless scale. The increased uses of technologies have changed how we see ourselves and the world around us. Where once our identity was our bodies, it can now take the form of a computer file. The mediated images of the body—the object of ambivalent beauty, the object of society, the object of medicine, the object of science and technology – elicit a challenging response in us. The question remains whether the thorough documentation and encoding of the body – even if it eradicates disease – will improve the human condition. In the intricate loop between man/machine encoding (disembodiment) is only the first link in the chain, a prelude to further events.

References

BUTLER, J. *In the MRI*: Coffin and Chrysalis. 2012. Charcoal on paper, 50,5 x 28 inches.

BUTLER, J. Artist's statement. Available at: https://artscisalon.com/portfolio/jack-butler/. Accessed at: 15 Jan. 2019.

CARNIE, A. *Lacuna*. 2012. High definition video projection, 8'.

CZEGLEDY, N. *Mediated Realities in Biomedicine*: (for) Consciousness Reframed. CD-Rom. Newport, UK, 1997.

CZEGLEDY, N. (org.). *Digitized bodies, virtual spectacles*. Budapeste: Ludwig Museum, 2001.

CZEGLEDY, N. The Body: an experientalist account of truth. In: *Segments and Specimens*. Quebec: J'ai Vu, 2002. p. 47-70.

CZEGLEDY, N. *At the Intersection of Art and Medicine* – exhibition catalogue. Vancouver: West Vancouver Museum, 2011.

CZEGLEDY, N. *SPLICE*: At the Intersection of Art and Medicine. 2012. Available at: <http://www.blackwoodgallery.ca/exhibitions/2012/Splice.html>. Accessed 28 December 2018.

CZEGLEDY, N. (ed.). *Digitized Bodies, Virtual Spectacles*. Budapest: Ludwig Museum, 2001. Available at: <http://www.digibodies.c3.hu/>. Accessed 15 January 2019.

CUTLER-SHAW, J. Embodied/Disembodied. In: *LitMed Magazine*. 2009. Available at: <https://medhum.med.nyu.edu/magazine/?p=169>. Acessed 15 January 2019.

CUTLER-SHAW, J. *The anatomy lesson*. 2009. Drawing.

FLORKIN, M. *Andreas Versalius*. 2018. Available at: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626818/Andreas-Vesalius2018>. Accessed 09 April 2015.

GRANT, J. C. B. *An Atlas of Anatomy in One Volume*. Baltimore: William and Wilkins, 1943.

KLESTINEC, C. A History of Anatomy Theaters in Sixteenth-Century. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, v. 59, n. 3, p. 375-412, 2004.

LAFORGE, F. *Tête*. 2010. Charcoal and graphite on paper, 9 x 11,4 inches.

LEGRADY, G. Image, Language, and Belief in Synthesis. In: PENNY, S. (ed.). *Critical Issues in Electronic Media*. New York: State University of New York Press, 1995.

MESKELL, L. The somatization of archaeology: institutions, discourses, corporeality. *Norwegian Archaeological Review*, v, 9, issue 1, p. 11, 1996.

V2. *Orlan*. 2018. Available at: <http://v2.nl/archive/people/orlan>. Accessed 28 December 2018.

SAWCHUK, K. Enlightened visions somatic spaces: imaging the interior in art and medicine. In: *RX Taking Our Medicine*. Queens University Press, 1995. p. 31-42.

SAWCHUK, K. Biotourism, Fantastic Voyage and Sublime Inner Space. In: MARCHESAULT, J.; SAWCHUK, K. (org.). *Wild Science*: reading feminism. Medicine and Media. Nova York: Routledge, 2000. p. 9-23.

TENHAAF, N. *Machines for evolving*. Six R3 colour photographs. Measurements: each 23.5 x 18.7 cm, 1995.

THACKER, E. The Post-Genomic Era Has Already Happened. In: *Biopolicy*, v. 3, Paper 1 (PY00001). September 5th, 2000. Online Journal – URL: http://bioline.bdt.org.br/py. Accessed 15 January 2019.

UNIVERSITY OF TORONTO. INSTITUTE OF MEDICAL SCIENCE. *Our history*. 2012. Disponível em: <http://bmc.med.utoronto.ca/bmc/about/history/>. Accessed 09 April 2015.

WYRZYKOWSKI, P. *Watch me*. 1996. Video, 15,5'.

Capítulo 2

Nu impotente à espreita: sobre uma figura da melancolia na arte contemporânea

Cláudia Maria França da Silva (UFU)
claudiamfsg@yahoo.com.br

Considerações iniciais

O enfrentamento da realidade corporal tem sido uma das marcas do viver contemporâneo. Embora o corpo humano seja uma realidade biológica, ele também é um produto cultural e relacional; sua realidade responde a uma série de questionamentos – dicotomias históricas – internos e externos ao ser. Uma delas refere-se à dicotomia platônica (mundo sensível *versus* mundo inteligível), em que o mundo inteligível corresponderia ao espírito, na versão judaico-cristã. Tal relação sobreviveu ao tempo, passando pela modernidade do século XVII com o *cogito* cartesiano, em que um de seus pressupostos é a divisão do ser em *res cogitans* (mente, pensamento) e *res extensa* (mundo material). Descartes propõe uma autonomia do pensamento em relação à matéria, pois é aquele que define o sujeito; o sujeito do conhecimento (pensamento) é anterior à relação que ele estabelece com o mundo material.

O método cartesiano de investigação sobre a realidade tem sido um dos fundamentos do modo científico de abordagem do corpo como "objeto" a ser estudado e manipulado, perscrutado sistematicamente pela mente. O poderio racional toma qualquer coisa ou fenômeno como objeto de estudo e, por intermédio do conhecimento das estruturas de seu funcionamento, compreende sua dinâmica e instaura modos de controle sobre ela. Com o contexto iluminista, o entendimento de que o homem é um ser racional aprofunda a ideia cartesiana de que a *res cogitans* se

sobrepõe à *res extensa* (nesse caso, ao corpo do homem) e é capaz de restituir qualidade de vida ao sujeito, pois a lógica e a razão fornecem o método científico e as tecnologias capazes de gerar outras soluções para problemas constantes no corpo e no viver.

Por meio da investigação das doenças e de seus sintomas, de invenções tecnológicas de visualização do interior do corpo, bem como de políticas de sanitarismo urbano, o esperado era que o conhecimento trouxesse melhorias para a vida de grande parte dos citadinos. Tais ações da ciência controlariam as taxas de mortalidade, o avanço de pandemias e endemias e forneceriam um corpo sempre apto ao trabalho na indústria.

Assim como Descartes decompunha um "problema" em partes, cada uma delas trabalhada em separado para depois serem reagrupadas – as ciências da saúde, a biotecnologia, o *fitness* e a estética corporal atuam em práticas similares de análise: fragmentam ainda mais o "corpo", gerando inúmeras especializações no conhecimento biomédico. Diariamente, os meios de comunicação noticiam avanços em técnicas e procedimentos científicos capazes de deter doenças radicais, desenvolvendo drogas capazes de tornar o corpo humano mais resistente aos problemas gerados pelo mesmo avanço científico.

Francisco Ortega refere-se ao modo contemporâneo de vida como a um tipo de "biossociabilidade" em que impera a "ideologia da saúde": a saúde e os cuidados corporais tornaram-se valores que suplantaram outros aspectos de conduta moral, deixando de ser meios de uma qualidade de vida melhor para serem fins em si mesmos. Assim como a "boa vida é reduzida a um problema de saúde, da mesma maneira como a saúde se expande para incluir tudo o que é bom na vida" (Crawford, 1980 apud Ortega, 2008, p. 31), tornamo-nos "culpados" em nossa abertura a prazeres que possam colocar em risco esses novos valores: assim, "o glutão sente-se, com frequência, mais culpado que o adúltero" (Ortega, 2008, p. 41).

O autor ainda comenta que, no contexto de uma sociedade pós-industrial em que tantos valores são questionados e abolidos, é a biomedicina e a supervalorização do discurso científico que mantêm a utopia modernista de que a ciência resolverá os grandes problemas da humanidade, bem como os problemas do homem com seu corpo. Esse pensamento do corpo como "objeto" leva-nos ao que ele denomina de "cultura somática" – nela são exacerbados os cuidados para com o

corpo como forma e saúde, esquecendo-nos de sua dimensão "natural" ou revelando, nesse extremo culto ao corpo, uma "suspeita [...] que se transfigura em "pavor da carne", desconfiança da materialidade corporal e desejo de sua superação" (Ortega, 2008, p. 13).

A "cultura somática" de Ortega equivale à expressão "extremo contemporâneo", de David Le Breton. Para o autor francês, o extremo contemporâneo refere-se ao conjunto de discursos contemporâneos entusiastas de uma ideia de que o corpo tende a ser melhor se submetido às novas tecnologias. O extremo contemporâneo "faz do corpo um lugar a ser eliminado ou a ser modificado" por meio de um conjunto de

> empreendimentos hoje dos mais inéditos, os que já têm um pé no futuro naquilo que se refere ao cotidiano ou à tecnociência, os que induzem rupturas antropológicas que provocam a perturbação de nossas sociedades. Os discursos entusiastas sobre os amanhãs que cantam graças ao 'progresso científico' serão, é claro, privilegiados, e principalmente aqueles cujo projeto é eliminar ou corrigir o corpo humano. (Le Breton, 2003, p. 15).

"Cultura somática" e "extremo contemporâneo" são expressões afins e derivadas da questão da "biopolítica", termo cunhado por Foucault, em seu texto de 1976, "A vontade de saber" (Foucault, 2006), que relaciona mecanismos de vigilância política ao adestramento do corpo por meio do discurso da boa saúde. As estratégias de ação da biopolítica e da sociedade disciplinar favorecem a formatação dos "corpos dóceis" (Foucault, 1987), corpos sobre os quais se dá um controle minucioso e ininterrupto de gestos corporais, comportamentos e espaços a serem ocupados. A disciplinarização do corpo exige a delimitação espacial, o privilégio de mecanismos escópicos, seu esquadrinhamento e sua separação por afinidades, bem como o uso de coordenadas espaciais e hierarquias.

Para uma "cultura somática", o corpo obtém um valor diferenciado, em que a subjetividade se confunde com o culto ao corpo. Este sofre um "desinvestimento simbólico": já não é o corpo a base do cuidado de si; agora o eu existe para cuidar do corpo, estando ao seu serviço. A própria subjetividade e interioridade do indivíduo são deslocadas para o corpo; a alma se torna uma relíquia e descrições fisicalistas são adotadas na explicação de fenômenos psíquicos. (Ortega, 2008, p. 43) Predicados

mentais, como a vontade, por exemplo, são definidos segundo critérios materiais e corporais: a vontade ou a fraqueza de vontade (acrasia) obtém um referente fisicalista; força e falta de vontade referem-se exclusivamente à tenacidade/constância, ou à debilidade (desânimo)/inconstância na observação de uma dieta, na superação dos limites biológicos e corporais, entre outros.

Mesmo que a "crença" no poder da biotecnologia acompanhe o corpo na detecção e erradicação de problemas, sabemos que a vida não se resume a isso. O "mal-estar" do homem moderno também acompanha o sujeito, introduzindo termos similares à melancolia, como o tédio, a angústia e a dor psíquica. Mesmo que o estudo sobre a melancolia remeta à Antiguidade Clássica, sua presença como constituinte do sujeito na modernidade contraria o sentido do desenvolvimento do conceito de sujeito baseado na racionalidade:

> A história da melancolia [...] pode ser interpretada como pré ou mesmo como uma contra-história da subjetividade e, desse modo, se é possível associar a ciência moderna e seu ideal metódico dado pelo método cartesiano como auto-exposição do sujeito (sendo a subjetividade o que sustentará a ciência e seu método), é também possível associar as teorias que têm a melancolia como tema a uma história recalcada pela modernidade, desde que o sujeito melancólico parece ser o avesso do sujeito cartesiano. (Tiburi, 2004, p. 52).

Sujeito cartesiano e sujeito melancólico compõem, então, uma relação de luz e sombra entre si. Assim,

> Se o sujeito cartesiano tem na figura da luminosidade sua imagem ideal, o sujeito melancólico está na sombra, de costas. Saturno, o planeta da escuridão, é seu símbolo, e antes disso, a bile enquanto humor negro é o fundamento para o comportamento e a concepção de si mesmo. Como pré ou contra-história da subjetividade moderna, a melancolia se apresenta em ciclo de eterno retorno, uma constante da penumbra, da zona ofuscada do eu e do conhecimento. (Tiburi, 2004, p. 53).

Pensando que a temporalidade da experiência da modernidade volta-se para o futuro como noção de progresso, em que o melhor está por

vir, e que o horizonte da biotecnologia é o "arranjo sutil de um organismo percebido como uma coleção de órgãos e funções potencialmente substituíveis" (Le Breton, 2003, p. 18), é perceptível que o estado melancólico nos desacelera, contrariando a velocidade de chegada ao estatuto do "corpo glorioso" como uma "máquina maravilhosa". Essa é uma diferenciação da melancolia em relação ao tédio, embora as histórias dessas afecções tenham muito em comum e ambas sejam destoantes da utopia que cerca a perfeição corporal. O tempo do tédio é sempre o tempo presente, diferentemente da temporalidade da melancolia, que recorre à nostalgia. O melancólico é alguém que vive de lembranças, enquanto o entediado é alguém que presta atenção no passar do tempo. No tédio, há uma necessidade de se consumir o tempo em função do vazio de significado das experiências de vida. Há uma priorização cada vez maior da obtenção de informações, mas que são cada vez mais vazias de significado:

> Para sermos razoavelmente funcionais no mundo de hoje, precisamos ser capazes de lidar criticamente com uma abundância de informação transmitida através de muitos meios diferentes. [...] O problema é que, cada vez mais, a tecnologia moderna nos torna consumidores e observadores passivos, e cada vez menos participantes ativos. Isso nos dá um déficit de significado. (Svendsen, 2006, p. 30).

Lars Svendsen (2006, p. 20-21) propõe que o tédio seja "privilégio do homem moderno", ao fazer a seguinte constatação:

> Encontramos [...] discussões sobre o tédio desenvolvidas por filósofos importantes como Pascal, Rousseau, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Benjamin e Adorno. E na literatura, temos Goethe, Flaubert, Stendhal, Mann, Beckett, Büchner, Dostoievski, Tchekhov, Baudelaire, Leopardi, Proust, Byron, Eliot, Ibsen, Valéry, Bernanos, Pessoa... A lista está incompleta; o tema é descrito de maneira tão ampla que qualquer relação que se faça é arbitrária. Devemos notar, no entanto, que todos esses escritores e filósofos pertencem ao período moderno.

Sendo assim, é razoável pensar no indivíduo que participa da biossociabilidade como alguém "entediado". O interesse exacerbado no

próprio corpo favorece, segundo Ortega, uma "atrofia social", e o corpo continua a ser objeto de manipulação da ciência e de tecnologias de otimização das performances corporais. A disciplina não está a serviço de uma vontade autêntica, é "uma vontade ressentida, serva da ciência, da causalidade, da necessidade, que constrange a liberdade de criação e elimina a espontaneidade" (Ortega, 2008, p. 22).

Já Sigmund Freud está atento à melancolia em seu texto "Luto e Melancolia", escrito entre 1915 e 1917. Embora considere a definição de melancolia como algo "flutuante", cuja "síntese em uma unidade não pareça certificada" (Freud, 1976, p. 241), o autor percebe-a no corpo como perda do interesse pelo mundo exterior e inibição da produtividade. Nesse quadro, destaca-se "o desagrado moral com o próprio eu", com o indivíduo aparentando "quebranto físico, fealdade, debilidade, inferioridade social" (Freud, 1976, p. 245): "o quadro deste delírio de insignificância – predominantemente moral – se completa com a insônia, a repulsa ao alimento e um desfalecimento, no extremo assombroso psicologicamente, da pulsão que compele a todos os seres vivos a aferrarem-se à vida" (Freud, 1976, p. 244).

Freud faz uma importante distinção entre a melancolia e o luto. Se neste há um objeto perdido (uma pessoa amada, por exemplo) que determina o desinteresse do enlutado pelo mundo exterior, na melancolia não é possível precisar o objeto de perda. No entanto, o objeto perdido causa uma sensação de algo mais que se vai na perda, algo típico da melancolia. Assim,

> O objeto talvez não esteja realmente morto, mas se perdeu como objeto de amor. [...] E em outras circunstâncias nos cremos autorizados a supor uma perda, mas não atinamos em discernir com precisão o que se perdeu, e com maior razão, podemos pensar que tampouco o melancólico pode apressar em sua consciência o que ele perdeu. Este caso poderia apresentar-se ainda sendo notória para o doente a perda ocasionadora da melancolia: quando ele sabe a quem perdeu, mas não o que perdeu nele. Isto nos levaria a referir de algum modo a melancolia a uma perda do objeto subtraída da consciência, à diferença do luto, no qual não há nada inconsciente que o relacione à perda. (Freud, 1976, p. 243).

São perceptíveis os esforços para que a "cultura somática"

permaneça em posição superior e como um horizonte almejado no modo de vida moderno e contemporâneo. Ditando hábitos e promovendo exclusões, essa biopolítica gera uma "espacialidade" no âmbito social quando lida com outra dicotomia – a saber, questões de centro *versus* questões de periferia na avaliação que fazemos de nós e dos outros, baseados na observação da aparência e dos costumes das pessoas com as quais lidamos em nosso dia a dia. Avaliamos alguém por seu corpo, por seus hábitos e o colocamos "de lado" se o resultado dessa avaliação for discrepante da imagem mental que fazemos de uma pessoa relativamente virtuosa. Satisfazemo-nos com ideais de beleza e de saúde propagados pela mídia, sem uma consideração crítica se aquele modelo de beleza nos é possível.

Seguindo o raciocínio de Svendsen sobre "um déficit de significado" em nossa posição como consumidores acríticos de modelos de comportamento vindos de fora, podemos pensar que hoje nós mesmos introjetamos a vigilância:

> Nada mais escapa da regulação que atua na nossa subjetividade, no nosso inconsciente, na nossa sexualidade, sonhos, desejos, amores, percepções. Trata-se de uma atuação difusa, em rede, sem centro. Não mais vem de fora, como no tempo em que Foucault escrevia sobre os corpos disciplinados pelas instituições, pois agora somos nós – e não mais somente as instituições – os agentes dessa docilização. Estado, ciência, capital e mídia se materializam em nós dissimulados no hedonismo e no consumo desenfreado que nos guiam, e também na crescente medicalização da nossa existência... (Katz, 2010, p. 131).

Tais referências auxiliam na construção deste texto tomando por base algumas questões: é possível pensar em um corpo contemporâneo que se submeta com reservas ao imperativo biotecnológico? Como podemos considerar o corpo cotidiano, "o nosso corpo, o velho corpo humano, tão primitivo em sua organicidade, [que] já parece obsoleto" (Pelbart, 2003, p. 73)? Que lugar abriga esse corpo cotidiano e comum? Pensamos em duas situações distintas, no campo da arte, que podem contribuir para essa reflexão: uma provém de Franz Kafka e seu conto "Um artista da fome", de 1922; a outra, da escultura "Big man", de Ron Mueck, executada em 2000.

Outros corpos

O conto “Um artista da fome”, de Franz Kafka, apresenta-nos, como personagem principal, um jejuador. Por meio de seu empresário, que de tempos em tempos organizava espetáculos independentes, o jejuador aparecia ao público em uma jaula, dentro da qual permanecia até quarenta dias sem comer. Kafka (2011, p. 63) nos conta que, em tempos mais remotos,

> [...] toda a cidade ocupava-se do jejuador; o interesse aumentava a cada dia de jejum; todos queriam vê-lo ao menos uma vez por dia; nos últimos dias do jejum não faltava quem ficasse dias inteiros sentado diante da pequena jaula do jejuador; havia além disso exibições noturnas, cujo efeito era realçado por meio de tochas; nos dias bons, punha-se a jaula ao ar livre, e era então que mostravam o jejuador às crianças.

No entanto, com o passar do tempo, o espetáculo do jejuador perdeu o interesse do público, “multidão ansiosa de diversões, que preferia outros espetáculos” (Kafka, 2011, p. 68). Ao fim de algumas tentativas de apresentação pública, o jejuador empregou-se em um circo, colocando-se como atração comum, não excepcional; aceitou a localização de sua jaula do lado de fora do circo, a caminho daquelas onde ficavam outros animais: “não era senão um estorvo no caminho das quadras” (Kafka, 2011, p. 70). No circo, não havia o cuidado anterior de seu empresário e dos vigias de que seu jejum não ultrapassasse os quarenta dias, e foi assim que jejuou perdendo-se no tempo, sendo esquecido por todos, até que um dia um inspetor do circo questionou a presença de uma jaula vazia, apenas com um monte de palha podre. Foi então que o inspetor e outros funcionários do circo se deram conta, durante a remoção daquela palha, de que o jejuador estava ali, à beira da morte. Ao lhe perguntarem o porquê de jejuar, ele lhes responde com dificuldade as suas últimas palavras: “Porque eu não pude encontrar comida que me agradasse. Se a tivesse encontrado, podes acreditá-lo, não teria feito nenhuma promessa e me teria fartado como tu e como todos” (Kafka, 2011, p. 71).

A imagem do jejuador, em seus áureos tempos de espetáculo, foi descrita por Kafka como um corpo cuja cabeça

> lhe caía sobre o peito, como se lhe desse voltas e sem saber como teria ficado naquela posição; o corpo estava como vazio, as pernas, em seu afã de se manterem em pé, apertavam seus joelhos um contra o outro; os pés raspavam o solo como se não fosse o verdadeiro e procurassem este sob aquele, e todo o peso do corpo, além do mais muito leve, caía sobre uma das damas [que o seguravam]. (Kafka, 2011, p. 66).

É possível pensar na atualidade desse personagem, tão deslocado em nosso mundo, justo quando estamos tão cercados de corpos musculosos, potentes, dinâmicos e velozes. O jejuador encarna a figura do melancólico, já que lhe falta o alimento que o sacie e que o aferre à vida, lembrando Freud. Uma questão é: o que o jejuador havia perdido que lhe fez perder a noção do tempo, o limite entre uma ação que marcava um modo de estar para o ilimitado de um modo de ser? Outra questão também surge: o modo de ser do jejuador não poderia ser compossível com outros modos de ser?

Peter Pál Pelbart, que também estudou esse conto de Kafka para dizer como a literatura nos apresentou personagens-signos de uma "recusa inabalável" ao modelo típico da "cultura somática" contemporânea, conclui que em nossa sociedade que cultua em demasia o corpo saudável, potente e "belo",

> [...] somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois difícil de simplesmente se arrastar e depois, ainda de permanecer sentado... Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais (Lapoujade 2002 apud Pelbart, 2003, p. 71).

O conto de Kafka nos mostra um corpo esquelético, que se recusa a comer. Mas, se comemos demais, o empanturramento do corpo não é garantia de que foram aproveitadas todas as benesses do mundo tecnológico. No entender de Peter Pál Pelbart, o que o corpo não aguenta mais é o adestramento e a disciplina impostos como ações civilizatórias, denunciadas por Nietzsche (em *Genealogia da moral)* e por Foucault (em *Vigiar e punir*); seria necessária a retomada do próprio corpo e de suas propriedades, permitindo-se a sensação da dor, ou uma "ecologia da dor e do prazer" (Sloterdijk 2000 apud Pelbart, 2003, p. 73) quando afetado

por uma exterioridade. Assim agindo, atento às suas excitações primárias, ao sofrimento, à sua impotência, o sujeito tem condições de permanecer aberto aos encontros com o estrangeiro, ou melhor: "ele deve ter a força de estar à altura de sua fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força" (Sloterdijk 2000 Pelbart, 2003, p. 72-73).

À imagem da figura frágil e com dificuldade de se manter ereta, gostaríamos de trazer a imagem de uma escultura de Ron Mueck (artista contemporâneo australiano e residente em Londres), que constrói representações hiper-realistas de figuras humanas, porém em escalas díspares à escala humana. Nesse trabalho de 2000, comumente chamado de Big Man (Mueck, 2000), vemos a posição típica do melancólico: a figura reclinada, sentada com a cabeça apoiada em um dos braços, meditativa. A feição do rosto encontra-se tensa, os lábios rijos, o olhar em direção a algum ponto um pouco longe de si, em direção ao chão.

A princípio, não deveria haver estranhamento, de nossa parte, no ato de contemplação dessa escultura. Seu modo de tratamento com base hiper-realista, de certa maneira nos recoloca a questão da representação mimética como alvo da Escultura tradicional. Mesmo a questão da escala também não seria algo deslocado: lembremo-nos que o David, de Michelangelo (Simoni, 1504), ultrapassa os cinco metros de altura. No entanto, outro pressuposto na concepção escultórica tradicional é o conceito de beleza dos corpos, e tratar da história da Escultura é tratar também do modo como a nudez vinculou-se à representação idealista do corpo humano.

Kenneth Clark inicia seu estudo *O nu* (1956) com uma importante distinção entre o nu artístico e o nu corporal. Enquanto este é o despojamento de nossas roupas, causando-nos certo embaraço porque expõe a realidade de nossos corpos, o nu artístico tem sido um pretexto, desde a Antiguidade Clássica, para se trabalhar o ideal de perfeição: não se trata de imitar o modelo real, mas de aperfeiçoá-lo (Clark, 1987, p. 19). É sabido que, para a realização de uma representação do nu, o escultor grego se valia de vários modelos; de cada qual deles, extraía o que lhe parecia mais afim à ideia de perfeição do corpo humano. Susana Sousa (s.d, s.p.) chama de nu-máscara o processo de idealização da figura nua, já que essa idealização satisfaz nossa "necessidade de fuga da sua sexualidade manifesta e da sua violência construtiva", pacificando a relação que temos com nosso próprio corpo. É como se, mesmo nua,

a escultura estivesse vestida de ideias, de conceitos filosóficos que nos obrigassem a olhá-la, não de frente, "mas por desvio" (Didi-Huberman 1999 apud Sousa, s.d, s.p).

Sendo assim, podemos pensar que a escultura de Ron Mueck atende aos princípios da Escultura tradicional: escala, realismo, nudez. No entanto, a escala monumental dessa figura sugere uma correspondência entre sua dimensão física e sua afecção, e ainda a "deliberação" pela inércia. E isso contraria outro pressuposto vindo desde a Grécia, que é a sugestão de movimento, mesmo que a forma seja dada por algo inorgânico. No caso de Big Man, sua inércia lembra a matéria inorgânica da qual a grande maioria das esculturas são feitas. Nesse aspecto, o trabalho ainda contraria o sentido etimológico do termo "estátua", sinônimo de escultura. Ambos são termos afins, indicadores de uma analogia com a condição ereta do homem. A verticalidade é o eixo por excelência das estátuas, "o estado de manter-se de pé (stare) [...] A estatura se diz dos homens vivos, aprumados e designa, já em latim, seu tamanho de homens: ela se refere, portanto, fundamentalmente, à escala ou à dimensão humana" (Didi-Huberman, 1998, p. 122).

Sua exposição no espaço expositivo, sem outros objetos ou atributos – a nudez seria o seu único atributo, talvez – dificulta a construção de uma narrativa para o espectador, a detecção de uma causa para o seu estado melancólico. Podemos pensar também que, por não haver outro corpo na mesma dimensão que a escultura, é acentuada a sua solidão. Podemos ainda pensar que Big Man contraria a ideia de nu-máscara de Susana Sousa, pois, em contato com a obra, não conseguimos despistar nosso mal-estar.

A obesidade da figura escultórica de Mueck se contrapõe à figura esquelética do jejuador de Kafka. No entanto, ambas as figuras se irmanam por sua permeabilidade à melancolia e à inércia. É perceptível esse "movimento" tendente ao inorgânico. Em *O mal-estar na cultura*, texto de 1930, Freud discorre sobre as "pulsões" (impulsos) de vida e de morte, ou seja, sobre os impulsos intrínsecos que nos guiam para preservar a vida ou colocá-la em desajuste:

> Além do impulso de conservar a substância vivente e aglomerá-la em unidades sempre maiores, deveria existir um outro que lhe fosse oposto, que se esforça por dissolver essas unidades e reduzi-las ao estado

> primordial, inorgânico. Portanto, além de Eros, um impulso de morte; a partir da ação conjunta e contraposta de ambos, os fenômenos da vida poderiam ser explicados. Mas não era fácil demonstrar a atividade desse suposto impulso de morte. As expressões de Eros eram por demais chamativas e ruidosas; podia-se supor que, calado no íntimo do ser vivo, o impulso de morte trabalhava em sua dissolução, mas isso obviamente não era nenhuma prova. (Freud, 2010, p. 136).

Tanto o jejuador quanto o homem grande não ocupam posições centrais no jogo de ocupações espaciais das relações sociais. A jaula do jejuador, desde o momento da reviravolta em sua carreira, quando outras distrações passaram a ocupar a atenção do grande público, volta-se para a periferia, ficando no meio do caminho daqueles que queriam ver os animais ferozes enjaulados:

> As pessoas iam-se acostumando à rara mania de pretender chamar a atenção com o jejuador nos tempos atuais, e adquirido esse hábito ficou já pronunciada a sentença de morte do jejuador. Podia jejuar quanto quisesse, e assim o fazia. Mas já nada podia salvá-lo, as pessoas passavam ao seu lado sem o ver. E se tentasse explicar a alguém a arte do jejum? A quem não o sente, não é possível fazê-lo compreender. (Kafka, 2011, p. 70).

A partir do momento em que os funcionários do circo se esqueceram de marcar os dias do jejum, o ato de jejuar tornou-se o modo de vida do "artista da fome" e sua jaula tornou-se sua casa. Big Man recosta-se nu no canto da sala; parece indicar que encontrou na junção de duas paredes sua morada básica. Há ecos visuais ou reverberações entre a dobra do espaço (a quina) e a dobra de seus punhos, braços e pernas, seu corpo, enfim. Nesse múltiplo encolhimento, toda a expressão de dor e tensão psíquicas da figura se distribui entre os membros flexionados e a rigidez das extremidades: a cabeça recolhida, os punhos cerrados, os pés firmemente plantados ao chão do lugar; inércia que se desdobra em direção ao canto da sala, espaço de estagnação. Uma jaula invisível, ou quase, apenas pronunciada numa linha divisória tênue, demarcada no chão do espaço expositivo: ela é o limite de aproximação do espectador. Alia-se à direção do olhar, outro demarcador de lugar. Na medida em que não olha para ninguém, não se trata aqui de um olhar convidativo. Coloca-se, pois,

para além do resguardo técnico de contato da escultura com aquele que a contempla: ela se coloca como divisória entre um estado melancólico que sabemos nosso, mas que não queremos admitir. Big Man, em seu isolamento, é um estranho e monumental espelho.

Considerações finais

Em seu texto "O corpo do informe", Peter Pál Pelbart se vale da imagem do jejuador de Kafka para nos dizer sobre corpos que renunciam a esse mundo tecnológico da cultura somática, tangenciando a morte. O autor os vê como signos de resistência ao excesso de informações que o ambiente produz. Segundo Pelbart, não aguentamos mais o adestramento e a disciplina, estratégias que tanto a religião quanto a medicina "elaboraram para lidar com a dor", estratégias biopolíticas que mascaram nosso vazio existencial. Nesse esgotamento do corpo do jejuador, nessa "apatia que é puro pathos" (Pelbart, 2003, p. 70), o autor pressente a emergência de outro devir: frágil, imperfeito, embrionário, devir impossível para um corpo atlético e demasiadamente "plugado". Podemos aproveitar a reflexão acerca do jejuador e adaptá-la ao corpo disforme da escultura de Mueck, cuja apatia condensa, em seu gesto de renúncia ao "alimento" da biociência, uma crise existencial desdobrada em seu próprio corpo. Essa mesma apatia sintetiza um vazio de sentido que expressaria aquilo de que fugimos: a imagem de um corpo impotente, que nos encara ou não com seu olhar vazio, desmentindo as promessas de felicidade que se apresentam no "circo tecnológico" do "extremo contemporâneo".

As imagens de Kafka e Mueck apresentam-se como propostas alternativas ao corpo excessivamente submetido à ordem estética e excessivamente mediatizado pelas tecnologias. São nus impotentes, desse ponto de vista. Peter Pál Pelbart percebe o corpo contemporâneo como lugar tensivo entre dois regimes de existência: o de um corpo "pós-orgânico" – "digitalizado, virtualizado, imaterializado, reduzido à combinação de elementos finitos e recombináveis segundo certa plasticidade ilimitada" (Pelbart, 2003, p. 74) – e o de um corpo aberto a novos agenciamentos *de* e *em* qualquer ordem, e que possam liberar novos modos de ser: a permissão de um atravessamento de forças pelo corpo que libere novas potências e invente novas conexões. O autor ainda relaciona a "decomposição e desfiguração que a manipulação tecnológica suscita

e estimula” à “excitação anestésica em massa a que somos submetidos cotidianamente” (Pelbart, 2003, p. 74).

Não haveria ainda espaço para que um corpo cotidiano, atento às suas funções mais elementares, se redescobrisse em sua simplicidade, em seu natural envelhecimento, em seu direito ao ócio, à feiura ou mesmo à sua impotência – não se descobrisse como diferença qualitativa? Ou então, que um corpo cotidiano não resolvesse em si mesmo o equilíbrio entre a jacência e o movimento, entre o instinto de sobrevivência e a submissão à outra força que revele sua fraqueza? Ou que pudesse se decidir entre submeter-se às tecnologias da vigilância, lembrando Foucault, ou se resguardar por meio de algum tipo de invisibilidade? Peter Pál Pelbart (2003, p. 30) resume tudo isso em um único questionamento: “será preciso produzir um corpo morto para que outras forças atravessem o corpo?”

Referências

CLARK, K. *El desnudo.* Madrid: Alianza Editorial, 1987.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1*: a Vontade de Saber. São Paulo: Edições Graal, 2006.

FREUD, S. Luto e melancolia. *In:* FREUD, S. *Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud.* v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. *O mal-estar na cultura.* Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

KAFKA, F. Um artista da fome. *In:* KAFKA, F. *A metamorfose, um artista da fome, carta ao pai.* São Paulo: Martin Claret, 2011.

KATZ, R. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. *In:* KATZ, R; GREINER, C. (org.). *O corpo em crise*. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

LE BRETON, D. *Adeus ao corpo*: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

MUECK, R. *Big man*. 2000. Resina e fibra de vidro, 203.2 x 120.7 x 204.5 cm. Brooklin Museum, New York. Imagem da obra disponível em: http://hirshhorn.si.edu/collection/ron-mueck/#collection=ron-mueck. Acesso em: 16 jan. 2019.

ORTEGA, F. *O corpo incerto*: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PELBART, P. P. O corpo do informe. *In:* GREINER, C; AMORIM, C. (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

SIMONI, M. L. B. *David*. 1504. Escultura em mármore, 5,17 x 1,99 metros.

SOUSA, S. *O nu possível*. Para um estudo da nudez como objecto estético. [s.d.]. Disponível em: http://www.ousia.it/SitOusia/SitoOusia/Temi/estetica/testi/nu-possivel.htm. Acesso em: 31 jul. 2008.

SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TIBURI, M. *Filosofia cinza*: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004.

Capítulo 3

Da construção discursiva do corpo em jogos eletrônicos

Greciely Cristina da Costa (Univás)
greciely@gmail.com

De tela em tela

A relação entre corpo e tecnologia pode ser discutida de várias perspectivas, mas nossa proposta é refletir sobre ela com base nos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, visando compreender de que maneira o corpo está investido em um processo de significação, e de que modo a imagem de síntese contribui para a construção de um corpo e de um espaço no universo dos jogos eletrônicos. Com esse propósito, somos conduzidos pela série *homem-máquina-imagem* como ponto de partida de uma reflexão que realça a articulação do sujeito com seu corpo, do corpo com o espaço em que está inserido no mundo. Trazemos, ainda, para a reflexão a ideia de espelho atribuída à imagem. Comecemos pela metáfora da imagem como espelho do mundo.

A metáfora de quadro como *janela aberta* para o mundo, proposta, em 1435, por Alberti, foi retomada e atualizada por artistas e diferentes pesquisadores que se interessam pelo estudo de imagens no que concerne à produção da ilusão de realidade. Com a metáfora da janela aberta, Alberti deu visibilidade para a relação entre pintura, mundo e homem, apontando o pintor como aquele que é, por meio da perspectiva, ou melhor, da linguagem pictórica pautada na perspectiva, capaz de fixar um ponto de vista, de dirigir o olhar observador em face de uma imagem à medida que produz a ilusão de realidade, de projetar na pintura espaços, objetos, pessoas como se representasse, com linhas, cores, sombras, uma

realidade. Como se assim pudesse dissolver as fronteiras entre o mundo e sua versão pictórica projetada no quadro.

A metáfora da janela aberta e a ilusão de realidade produzida por uma imagem em consonância com a ideia de representação, ou como efeito dessa última, têm sido ao longo da história trabalhadas não só pela pintura, mas pela fotografia, pelo cinema, pela televisão, considerando o mundo como referente e a imagem como resultado da captação desse mundo. A imagem especular, espelho do mundo.

Da pintura em tela para a tela de cinema, no campo cinematográfico, Bálazs (1970 apud Xavier, 1977), ao refletir sobre a linguagem do cinema, refere-se à metáfora da *janela*, agora acompanhada de um epíteto, *cinematográfica*. Segundo o autor, essa linguagem é capaz de carregar o espectador para dentro da tela na direção de diminuir as distâncias entre espectador e obra de arte, de criar a ilusão de que o espectador está no interior da trama cinematográfica, oferecendo a ele uma impressão de realidade. Nas palavras de Metz (1971 apud Xavier, 1977, p. 23), um mergulho dentro da tela. A tela como espelho no qual se pode imergir.

Da tela de cinema para as telas digitais, com o advento de novas tecnologias, a questão da imagem e da captação e projeção de uma realidade passam a ser amplamente discutidas tendo em vista o modo como a imagem digital é produzida, como modifica os modelos de representação do mundo e, consequentemente, a ilusão de realidade, intervindo na relação entre a imagem, o mundo e o homem na contemporaneidade, à medida que introduz um novo elemento, a máquina. Na era digital, não se trata mais da imagem especular, mas da imagem de síntese, aquela que de certa maneira não tem no mundo seu referente, pois, como afirma Robin (2003, p. 426, tradução nossa), "a imagem de síntese não tem mais a necessidade de referente. Ela é gerada pelo computador, a partir de uma maquete digital em três dimensões, produzida graças às linguagens simbólicas", provocando uma ruptura referencial na medida em que é caracterizada como uma técnica autônoma. Ela é resultado de uma combinação numérica, da numerização codificada de uma informação. Robin ressalta que a imagem de síntese possibilita ao sujeito imergir na imagem, entrar na imagem e assim se deslocar para um mundo paralelo, "um mundo que não é mais o da representação, nem o da impressão, como aquele da foto tradicional, mas o mundo da simulação" (Robin, 2003, p. 426, tradução nossa).

De nossa perspectiva teórica, é importante dizer que nos situamos como críticos à ideia de representação e de ilusão ou impressão da realidade, uma vez que consideramos que a relação entre linguagem, ou, por que não dizer, entre a imagem e o mundo, não é direta, mas constituída pela ideologia. A "relação entre a imagem e a realidade que ela supostamente representa deve ser encarada como um processo" (Aumont, 1993, p. 198), nós diríamos, *processo de significação*, tendo em vista que a representação da realidade, na imagem, consiste na ilusão ancorada no efeito-realidade (Herbert, 1995)[1] produzido, no discurso, pela ideologia, enquanto a simulação é ela também construída discursivamente.

Ao mesmo tempo, a passagem da imagem especular para a imagem de síntese e a ideia de ruptura referencial afeta o modo como o sujeito se relaciona com o mundo, com a tecnologia, visto que os sentidos não são inertes às suas condições materiais de produção. Daí deriva a série *homem-máquina-imagem*, que, neste trabalho, é observada em funcionamento no universo dos jogos eletrônicos. Daí também parte a nossa hipótese de que o efeito-realidade não desaparece com a passagem de uma imagem à outra, mas é engendrado de outro modo. Desloca-se a referência, embora, nos dois casos, ela seja construída discursivamente. Pela filiação à memória discursiva, os mais diferentes já-ditos recaem na formulação, ainda que esta seja codificada, pois, de acordo com Gadet e Pêcheux (2004), a formulação em uma língua universal lógico-matemática tem sua memória.

O corpo no jogo, interatividade, imersão e informação

Em face da série *homem-máquina-imagem* no contexto dos jogos eletrônicos, entram em discussão as noções de imersão, interatividade e informação, posto que se apresentam na relação com a imagem contemporânea (tecnológica, digital) caracterizada como imagem de síntese. As duas primeiras noções são consideradas no campo da Comunicação e da Informática, entre outros, como formas de tornar os jogos mais realísticos. Articuladas, a imersão é tratada como um artifício que faz com que o jogador tenha a sensação de deslocamento do corpo, de entrar num outro espaço, enquanto a interatividade é vista como elemento fundamental dos jogos, concebida como possibilidade de fundir

[1] Pseudônimo usado por Michel Pêcheux em algumas de suas primeiras publicações.

o lugar do receptor e do emissor em um só (Lévy, 1999), interatividade entre homem-máquina, ou entre o jogador e o jogo.

Sobre imersão, Ferreira (2010) traça um panorama mostrando como essa noção é definida por Radford (2000), Murray (1998), Couchot (2003) e Ermi e Mäyrä (2005). Para Radford (2000 apud Ferreira, 2010, p. 165), a imersão diz respeito à "habilidade de se entrar no jogo através de seus controles". Murray (1998 apud Ferreira, 2010, p. 165) refere-se a ela como "sensação de estar cercado por uma outra realidade", enquanto Couchot (2003 apud Ferreira, 2010, p. 165) define a imersão como a "capacidade de um sistema de trazer seus espectadores ou usuários para dentro da realidade por ele construída". Por fim, para Ermi e Mäyrä (2005 apud Ferreira, 2010), a imersão é resultado de uma série de estímulos audiovisuais provocados pelo *videogame*. O que essas definições têm em comum é, segundo Ferreira, o fato de ligar imersão e realidade como se o jogo digitalmente produzido levasse o jogador a se sentir presente em uma outra realidade.

Quanto às imagens, no universo dos *videogames*, elas são caracterizadas como realistas de alta definição, imagens essas que constituem a chamada realidade virtual; o corpo construído aí torna-se informação: imagem numérica (Dias, 2011) ou imagem de síntese.

Para Ferreira (2010, p. 159, grifo do autor), "a realidade virtual buscaria oferecer um 'efeito de real' às imagens por ela construídas, e uma sensação de presença em seus ambientes".

Segundo Finco e Fraga (2013), os jogos eletrônicos tiveram origem no final da Segunda Guerra Mundial e no início da Guerra Fria como forma de distração no contexto tenso de guerra. Os autores explicam que, nesse período,

> os físicos Thomas Goldsmith Junior e Estle Ray Mann, enquanto testavam equipamentos para o desenvolvimento de televisores e monitores em 1947, pensaram em um pequeno passatempo. Eles ligaram um tubo de raios catódicos em um osciloscópio. Os traços de luz exibidos simulavam mísseis. (Finco; Fraga, 2013, p. 3).

O que é então conhecido hoje como realidade virtual começava a ser desenvolvido. A partir de 1960, já com o desenvolvimento de imagens computadorizadas, a realidade virtual passa a ser aprimorada pela

indústria bélica na criação de testes e ambientes virtuais que simulavam ações militares.

Atualmente, os jogos eletrônicos compõem a mídia de entretenimento e são criados com os mais avançados recursos tecnológicos na tentativa de expandir a realidade virtual por meio da conexão entre o homem e a máquina, entre o espaço físico e o espaço do jogo. Para isso, precisam de uma interface, isto é, de um conjunto de elementos de hardware e software que possibilitem essa conexão. Audi (2014, p. 241-242) explica que a "interface pode envolver muitos elementos: controle, *display*, sistema de manipulação de personagem, o modo como o jogo se comunica com o jogador, entre outros". O autor também descreve que a interface é composta por três camadas: *input* físico, que se refere ao modo como o jogador se insere no jogo e o altera por meio de um *joystick* ou teclado e *mouse*; *output* físico, que diz respeito ao retorno audiovisual da máquina (áudio, imagem etc.); e a camada virtual, que se situa entre o *input/output* físico e o mundo do jogo.

Para Audi (2014, p. 238), o corpo pode ser entendido como "interface de comando dos movimentos do mundo ficcional", visto que é por intermédio do movimento corporal, com seus gestos (esquivar-se, dançar, saltar, golpear, atirar etc.), que o jogo se dá, uma vez que os comandos partem desse movimento. Dessa perspectiva, o corpo passa a funcionar como um dispositivo do próprio jogo, a ponto de se transformar em *joystick* (Finco; Fraga, 2013), ou como um mecanismo do próprio jogo. Desta forma, para alguns autores, dentre eles Finco e Fraga (2013), nos *videogames* atuais, como Xbox e o Wii, o corpo funciona como uma interface ao passo que se torna um dispositivo do jogo.

Observamos que tanto a ideia de interatividade quanto o corpo têm papel importante para a produção da realidade virtual, para o efeito de realidade, uma vez que as noções de interatividade e imersão aparecem ligadas, tendo o corpo como condição para coexistirem. A interatividade refere-se à conexão do jogador com a realidade criada pelo jogo e a imersão ao resultado da interatividade.

O corpo então configura-se como elo entre a interatividade e a imersão, e também entre um espaço no mundo, chamado de espaço "real", e o espaço criado pelo/no jogo eletrônico, chamado por alguns de espaço virtual. Todavia, para nós, não existe um espaço mais real que o outro. O que está em questão é, na instância da significação, a projeção de espaços que

se constituem diferentes em relação ao modo como o sujeito se inscreve nele. Nesse processo de inscrição, o corpo ocupa um lugar específico. Como ele significa e significa o sujeito, o espaço e o próprio corpo? De que corpo se fala? Em outras palavras, nosso propósito é compreender como o corpo é discursivizado, significado e funciona, considerando-se que, como “corpo simbólico, corpo de um sujeito, ele é produzido em um processo que é um processo de significação, onde trabalha a ideologia, cuja materialidade específica é o discurso” (Orlandi, 2012, p. 85).

Nesse sentido, o estudo de Dias (2011) é uma contribuição, pois ao refletir sobre o corpo discursivamente, ela acentua que ele é afetado pelos sentidos engendrados tanto pelo tecnologia quanto pela sociedade. Prova disso é o fato de que muitas tecnologias intervieram na sociedade de modo a conformar o corpo em determinadas lógicas sociais. Assim, analisando o modo de funcionamento do *kinect* (Microsoft, 2018), a autora ressalta que o corpo “toma o lugar dos periféricos como o mouse e o teclado e se torna, ele mesmo, um periférico. Um corpo-periférico” (Dias, 2011, p. 61-62), que funciona como periférico de si, projetado na tela como um avatar, pois dispensa controles físicos e funciona sob o comando da voz e do movimento corporal.

Em nossa análise, detemo-nos na quarta versão do jogo Battlefield (Battlefield, 2018), no que concerne ao discurso do jogo sobre suas possibilidades, observando o modo como o corpo é discursivizado e como se configura como parte da interface, como periférico. Como então esse processo de significação funciona discursivamente?

O corpo no meio do jogo

Battlefield 4 é um jogo de tiro em primeira pessoa, isso significa que o jogador entra no jogo, observando-o da perspectiva do protagonista da narrativa do *game*, como se jogador e personagem fossem um só observador, um efeito da relação *homem-máquina-imagem*. Para jogá-lo, é necessário usar um sapato especial, que desliza sobre uma esteira omnidirecional. Esta, por sua vez, permite ao jogador se inclinar para diversas direções, correr, andar, pular etc., sem sair do lugar. O jogador também tem de usar um óculos como o *Oculos Rift*[2], que dá acesso às imagens projetadas na tela, e uma arma, como mostra o recorte ao lado.

[2] A descrição dos equipamentos (Virtuix Omni) pode ser conferida no website Tecmundo (KARASINSKI, 2013)

Figura 1 – Jogadora

Fonte: https://fbcdn-sphotos-h-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xpf1/v/t34.0-12/11009049_783624278390480_950592831_n.jpg?oh=976485d7d6177d29e9a42d9a5dc95532&oe=54E2C9E0&__gda__=1424214269_9787b805d054b279761f779e3dcc27d7. Acesso em 20/02/2015.

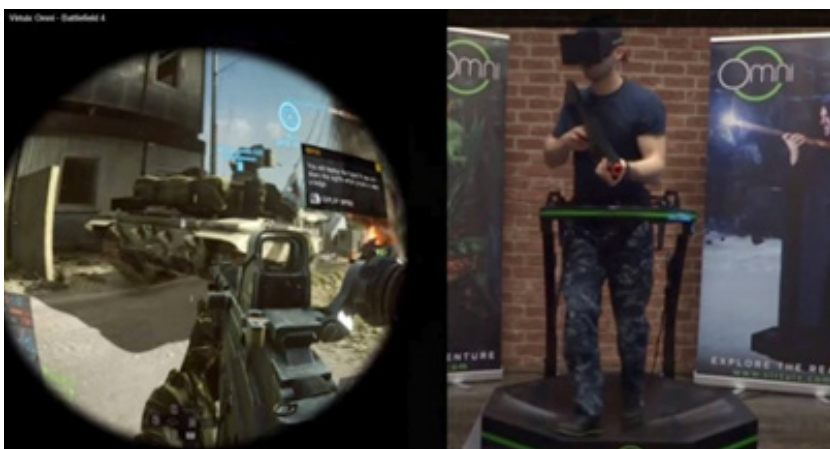
Figura 2 – Jogador

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aTtfAQEeAJI. Acesso em 20/02/2015.

Figura 3 – Cenário e jogado

Fonte: Philips, 2013.

É da perspectiva da arma empunhada, vista por meio dos óculos, que o jogador é lançado para o espaço do jogo. Seus movimentos corporais são capturados pela plataforma e simulados no interior da narrativa do *game*. É, portanto, o jogador que direciona com seus movimentos o desenvolvimento da narrativa (enredo, personagens, cenário etc.), já previamente construída graficamente pela máquina. As imagens do jogo são constituídas por imagens de síntese, o que quer dizer que não se trata de imagens especulares. Entretanto, a captura dos movimentos corporais se mistura com as imagens de síntese.

Embora o referente não seja o da imagem especular, trata-se ainda de uma construção referencial pautada em um imaginário de mundo e em suas mais diferentes relações sociais. Ou seja, é uma construção discursiva dos referentes. Em Battlefield 4, o imaginário é o de um confronto de inimigos, pois é um jogo de guerra cujo objetivo é vencer a batalha em um contexto caótico de destruição. A memória discursiva é aí convocada na constituição dos efeitos de sentido produzidos pela máquina, pelo

homem, pelas imagens por meio da projeção de pré-construídos, pelos quais "um elemento irrompe no enunciado [na imagem] como se tivesse sido pensado 'antes, em outro lugar, independentemente'" (Pêcheux, 1988, p. 156, grifos do autor). Isso porque o efeito de pré-construído é um efeito provocado pelo retorno da memória na base do dizível, do visível, no intradiscurso. Em nossa maneira de compreender esse processo de significação, o corpo funciona como elo entre a máquina e o homem, entre jogo e jogador, configurando-se como um dispositivo e ao mesmo tempo (se) significando, inscrevendo o sujeito em uma posição discursiva por meio do "'sempre já-aí' da interpelação ideológica que fornece-impõe a 'realidade' e 'seu sentido' sob a forma da universalidade" (Pêcheux, 1988, p. 164, grifos do autor).

O corpo dos jogos eletrônicos, assim, situa-se entre o mundo, a máquina e a imagem, entre-corpos, o corpo no mundo e o corpo, no mundo, projetado na tela, produzido pela/na imagem de síntese, entre-espaços. Não se trata de um corpo ciborgue que, para Haraway (2009), é a fusão do homem e da máquina, um híbrido de máquina e organismo, que rompe com oposições tais como natural/artificial, que transgride a fronteira entre o humano e a máquina. Trata-se de um corpo híbrido, constituído na instância da significação, como efeito de sentido que resulta de uma relação entre homem e máquina, entre imagem e tecnologia, como discursividade, pois partimos do pressuposto de que o corpo significa, pois é investido de sentidos (Orlandi, 2012, p. 86). Por conseguinte, "não se pode pensar o sujeito sem o corpo, e o corpo sem o sujeito e os sentidos" (Orlandi, 2012, p. 97).

Acerca desse modo de compreensão sobre o corpo, de acordo com Orlandi (2012, p. 93):

> O corpo do sujeito é, nas condições sócio-históricas em que vivemos, parte do corpo social tal como ele está significado na história. Isto quer dizer, entre outras coisas, que o sujeito relaciona-se com o seu corpo já atravessado por uma memória, pelo discurso social que o significa, pela maneira como ele se individualiza.

Nessa direção, o corpo "não escapa à determinação histórica, nem à interpelação ideológica do sujeito. O corpo não é infenso à ideologia" (Orlandi, 2012, p. 95).

Em Battlefield, um dos dizeres sobre o jogo, presentes em sua página na internet, explicita o modo como o sujeito é convocado a ocupar um lugar no espaço do jogo ao descrevê-lo afirmando: "É um mundo de policiais contra criminosos". Desta forma, caracteriza-o como um espaço de conflito entre inimigos: policiais e criminosos. Na sequência, convoca o jogador a fazer uma escolha já predeterminada historicamente: "Você pode invadir cofres ou salvar reféns. De qual lado da lei você quer estar?". Há a projeção de um sujeito que pode se inscrever ou como policial, ou como criminoso, fazendo com que ocupe uma ou outra formação discursiva que por sua vez determina o que pode e deve ser dito (Pêcheux, 1988). Oposição essa que retoma a memória discursiva, marcando a dicotomia entre o bem e o mal.

Dentre as características do jogo anunciadas no site, aparece em destaque, em caixa alta: A EXPERIÊNCIA DE TIRO EM PRIMEIRA PESSOA COMPLETA. Nesse enunciado, a experimentação do tiro e a referência à primeira pessoa completa trabalham na construção imaginária de um espaço de experimentação para o "eu", de um jogador que pode imergir nessa "realidade" por completo, produzindo pelo menos dois efeitos de sentido: o de estar por completo (imergir) e o de ser/estar completo na experiência (ilusão de completude).

Com a utilização de formas no imperativo, tais como "Faça o roubo perfeito", "Lidere sua equipe", "Dispute no mundo de policiais e criminosos", um sujeito universal é enunciado e convocado a fazer, a liderar, a disputar, a estar no controle. Observamos aí a produção de um efeito de sentido: *de ser, de existir* e, ao mesmo tempo, de *controlar o jogo, controlar cada ação, controlar o espaço do jogo*.

Sobre a quarta versão de Battlefield, recortamos abaixo (grifos nossos) o modo pelo qual ela é apresentada, visando à constituição do sujeito-jogador e do espaço do jogo. Vejamos:

> NO MEIO DE UM CONFLITO MUNDIAL
> **Battlefield 4 coloca você na pele do sargento dos fuzileiros navais americanos Daniel Recker**, membro do pelotão Lápide. No meio do conflito mundial entre os **EUA**, a **Rússia** e a **China**, você participará da guerra a pé e em unidades terrestres, marítimas e aéreas.

LUTE PARA VOLTAR PARA CASA
Por sorte, **você não está sozinho** neste campo de batalha. **Os laços criados com os membros do seu pelotão serão fortalecidos a cada perigo enfrentado. Não os decepcione: eles precisam de você tanto quanto você precisa deles para sobreviver**.

CONFRONTOS NAS RUAS
O Battlefield 4 **transporta** a batalha para **diversos territórios urbanos**, como **o subúrbio de Baku e os arranha-céus de Xangai**, transformando-os em cenários dinâmicos e explosivos para o pelotão Lápide.

Situado *no meio de um conflito mundial* entre *EUA*, *Rússia* e *China*, o jogador é convocado a colocar-se *na pele* de um sargento americano, que não está sozinho e precisa *do seu pelotão para sobreviver*, ao mesmo tempo em que dele depende o pelotão. Relação essa que se dá na luta *para voltar para casa. Lute* é o imperativo do jogo. O confronto se dá em *diversos territórios urbanos*, de *Baku* a *Xangai*, ou seja, o espaço é o da rua, aquele possibilitado pelo Battflefield 4, que *transporta* o jogador para espaços extremos: para o subúrbio ou para um grande centro. O herói é americano, o inimigo Rússia e China. Em conjunto com o cenário de explosões e destruição, essas discursividades explicitam já-ditos de guerra, violência e caos, e ao mesmo tempo levam o sujeito-jogador a ocupar uma posição discursiva determinada: a de herói – que pode vencer ou perder, premissa do jogo – num mundo ideologicamente construído.

Considerações finais

O corpo "pode ser tão afetado quanto o é, em nossa sociedade de consumo, de mercado, de tecnologias. Ele funciona estruturado pelos modos de produção da vida material que condicionam o conjunto dos processos da vida social e política" (Orlandi, 2012, p. 95). Partindo dessa perspectiva, procuramos dar visibilidade para a forma como o corpo significa nos jogos eletrônicos tendo em vista a maneira como ele é discursivizado, significado, afetado pelo imaginário que, por sua vez, traz à tona certas relações sociais no universo construído discursivamente por imagens de síntese, cuja ligação se dá com a memória. Um espelho de memória.

O corpo, no jogo eletrônico, configura-se num processo de significação que passa pelo corpo empírico, corpo no mundo, corpo projetado na tela, construído por códigos binários. Corpo de um sujeito convocado a ocupar um lugar em uma formação discursiva prenhe de sentidos. O corpo aí se configura num mesmo-outro espaço. Um corpo dispositivo. Um corpo mediador entre um espaço e outro, entre um sentido e outro, entre um corpo e outro. Um corpo deslocado de uma formação discursiva para outra, constituindo uma ou outra posição-sujeito no jogo possível da linguagem, da memória, da ideologia e da história.

Referências

AUDI, G. Uso do corpo como interface: reconciliação entre imersão e interatividade em jogos de videogame. *Rumores,* n. 16, V. 8, jul./dez., 2014.

AUMONT, J. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, Sp: Papirus, 1993.

BATTLEFIELD. *Website*. 2018. Disponível em: http://www.battlefield.com/pt_br/hardline/features/new-gadgets-new-strategy. Acesso em: 20 fev. 2015.

DIAS, C. *Cidade, cultura e corpo*: a velocidade do mundo. Campinas, SP: Labeurb/Unicamp, 2011.

FERREIRA, E. Paradigmas do jogar: interação, corpo e imersão nos videogames. *Ciberlegenda*, n. 22, 2010. Disponível em: http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/80. Acesso em: 20 fev. 2015.

FINCO, M. D.; FRAGA, A. B. Corpo *Joystick*: cinema, videogames e estilo de vida Ativo. *Licere*, Belo Horizonte, v. 16, n. 3, set. 2013.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua inatingível*. Trad. Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas, Sp: Pontes, 2004.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (org.). *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HERBERT, T. Observações para uma teoria geral das ideologias. *Rua*, Campinas, n. 1, p. 63-89, 1995.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MICROSOFT. *Kinect*. 2018. Disponível em: http://www.xbox.com/pt-br/kinect/home-new. Acesso em: 20 fev. 2015.

ORLANDI, E. P. *Discurso em análise*: sujeito, sentido, ideologia. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Orlandi, E. P. et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988.

ROBIN, R. *La Mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

KARASINSKI, Vinicius. *Virtuix Omni*: revolucionando a forma de jogar video game. 2013. Disponível em: http://www.tecmundo.com.br/tecnologia/39421-virtuix-omni-revolucionando-a-forma-de-jogar-video-game.htm. Acesso em: 20 fev. 2015.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

Capítulo 4

Corpo imagem – corpo arte: materialidades discursivas

Nádia Neckel (Unisul)
nadia.neckel@unisul.br

Território teórico

Um exercício de análise é sempre um exercício de formulação, como nos ensina Orlandi. Sabemos, igualmente, que o dispositivo analítico se constrói no batimento do dispositivo teórico – *corpus* – e na posição do analista que, por sua vez, recorta no/do *corpus* suas questões analítico-discursivas. Dessa maneira, entendo que a volta a Michel Pêcheux é sempre imprescindível e incontornável, pois compreender o dispositivo teórico proposto em suas formulações, longe de ser apenas citação bibliográfica, é, de fato, um procedimento necessário à análise pretendida. Essa necessidade demonstra a constante atualização de uma teoria. É isso que confere à Análise de Discurso sua dinamicidade. Trabalhamos com uma disciplina viva, uma disciplina de interpretação. Como nos diz Orlandi (1999): "Somos condenados a significar!".

Busco, nos textos fundadores da AD, "garimpar", principalmente em Pêcheux, formulações a respeito das diferentes materialidades significantes, embora, em alguns textos mais recentes, o autor tenha, de forma mais contundente, pensado as relações entre imagem e memória, por exemplo em *O papel da memória* (Pêcheux, 1999), ou, ainda, em *Estrutura ou acontecimento* (Pêcheux, 2006), quando analisa o enunciado "*On a gagné*", no qual o mestre se refere também ao ritmo, à melodia e à gestualidade produzindo sentidos. Suas questões a respeito das diferentes materialidades significantes aparecem já em *Análise Automática* – AD 69:

> Existe, por outro lado, um sistema de signos não linguísticos tais como, no caso do discurso parlamentar, os aplausos, o riso, o tumulto, os assobios, os 'movimentos diversos', que tornam possíveis as intervenções indiretas do auditório sobre o orador; esses comportamentos são, na maior parte das vezes, *gestos* (atos no nível simbólico), mas podem transbordar para intervenções físicas diretas; infelizmente, faz falta uma teoria do *gesto como ato simbólico* no estado atual da teoria do significante, o que deixa muitos problemas sem resolução: quando, por exemplo, os "anarquistas" lançavam bombas no meio das Assembleias, qual era o elemento dominante: o gesto simbólico significando a *interrupção a mais brutal que seja*, ou a *tentativa de destruição física* visando tal ou tal personagem política considerada nociva? (Pêcheux, 1997, p. 78).[1]

É nessa relação imagem-corpo, considerando o *gesto como ato simbólico*, que pretendo delinear esta análise a qual toma a arte como espaço de significação e atravessamentos discursivos.

Interessa-me pensar as materialidades inscritas no Discurso Artístico (DA). Reconheço, nessa forma de discurso, um campo profícuo para o funcionamento de diferentes materialidades significantes e suas imbricações. É preciso ressaltar que tomar tais imbricações de natureza material, como nos ensina Lagazzi (2011, p. 402), não significa "analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimo uma da outra", e, sim, "analisarmos uma no entremeio da outra". Tal relação de imbricação acentua-se nas produções contemporâneas em sua multiplicidade de suportes expressivos. Esse é o meu lugar de reflexão e formulação a respeito do DA: compreender os diferentes funcionamentos desses dizeres da arte diante de sua diversidade material, tanto na forma quanto em suas extensões sócio-históricas e ideológicas que, para mim, determinam-se mutuamente.

---

[1] Ao tempo da escrita deste texto, que pretende pensar o corpo imagem na arte, ocorre o atentado (Janeiro 2015) à revista francesa Charlie Hebdo, que me fez pensar sobre o enunciado propagado "Je suis Charlie" ao redor do mundo e nas caminhadas de luto e apoio aos jornalistas assassinados. Tais gestos poderiam ser marcados quase como um ato narcisístico. O mundo identifica-se como Charlie. Caberia, com certeza, uma análise desse acontecimento, partindo das formulações de Michel Pêcheux do gesto como ato simbólico. Porém, para este artigo, minha visada vai por outro caminho. Fica, no entanto, o registro da contemporaneidade de nosso mestre em suas formulações.

Por exemplo, um videoarte exposto em uma Bienal – como no caso da análise que pretendo delinear em seguida[2] – é uma instalação sonoro-visual em um espaço sujeito à intervenção do público que por ali transita. O tempo do vídeo já não é mais o determinado pelo cineasta/idealizador/produtor, e sim o daquele que passa pelo espaço, observa e sai, o do espectador/visitante da exposição. A cada movimento/leitura do espectador, um novo <<texto/obra>> se produz. Assim, temos: o tempo, o espaço, a gestualidade, a sonoridade, a visualidade significada e significando no movimento do espectador.

É possível adiantar que o funcionamento da discursividade artística contemporânea desloca a relação artista-espectador e acentua o jogo polissêmico dos sentidos. Esse intercambiar de posições pode ser chamado, pela perspectiva discursiva, de assunção de autoria ou, como diria Gallo (2001), da produção de um efeito-autor que se produz de um "efeito fecho"[3].

Por isso mesmo que, diante de uma produção artística contemporânea como as instalações, intervenções ou vídeos-arte, intensifica-se a relação função/efeito autor, o que nos possibilita pensar na fruição como movimento de *textualização*, conforme nos propôs Gallo (2001).

Se, por um lado, temos a função-autor como sendo de todo e qualquer sujeito, por outro, temos o artista e o espectador, e, no caso do videoarte, ambos decidem quando ele começa e quando acaba, mesmo que não seja no mesmo ponto de início e de final, com diferentes "fechos" para o mesmo/outro texto. Assim, a textualização é sempre um processo dinâmico que possui apenas efeitos de fechamento sempre provisórios. É ancorada nessa base teórica que apresento em seguida o *corpus* de análise.

---

[2] É partindo desse aporte teórico que proponho uma análise de um vídeo-arte produzido e exposto na 9ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre, em 2013: "Ano Branco", de Luiz Roque. Roteiro de Luiz Roque e Josefina Trotta. Com a participação de Glamour Garcia.

[3] Segundo a autora, na AD a autoria pode ser marcada em dois níveis: o enunciativo e o discursivo. No primeiro caso, trata-se da "função-autor, que tem relação com a heterogeneidade enunciativa que é a condição de todo o sujeito" (Gallo, 2001, p. 69). Já no segundo nível, que é o nível discursivo, trata-se do "efeito-autor, e que diz respeito ao confronto de formações discursivas" (Gallo, 2001, p. 69). A esse movimento a autora nomeia de TEXTUALIZAÇÃO.

Pensando o corpo-arte no cenário estético contemporâneo

Em termos de cenário estético, é possível inferir do contemporâneo um deslocamento que não seria nem da ordem da égide do artista (gênio) do grego clássico nem da ordem do surgimento do "homem de gosto", como queria Kant. Nesse sentido, Agamben (2012) nos traz uma importante reflexão pautada nas críticas que Nietzsche faz a Kant, nas quais aponta que este, ao meditar sobre o belo pela via do espectador, e não mais do artista, desloca ao formulável (à linguagem) o que é da ordem do sentir (nem sempre formulável).

> A arte- para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor, ou, ao menos, a sua saúde espiritual. À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência. Impõe-se a ideia de que um risco extremo esteja implícito na atividade do artista (...) uma espécie de duelo até a morte. (Agamben, 2012, p. 23).

Ainda segundo a leitura de Agamben, o surgimento do homem de gosto de Kant teria relegado a arte aos museus, e a contemplação passaria a ser uma expertise. Tal movimento geraria uma produção de duas faces: uma voltada para o artista em sua promessa de felicidade e duelo até a morte, e outra voltada ao espectador e ao seu juízo estético. Esse último não chegaria a se meter com a matéria, a sofrer os efeitos dela, não teria a capacidade da catarse ou do sentimento de sublimação.

A espectação do contemporâneo desloca, de certa maneira, as formas de espectação próprias do moderno na medida em que, para produzir um "efeito-fecho", necessita-se da intervenção do espectador na produção, sem apagar por completo a dualidade, mas "negociando" *tecedura*[4] de sentidos (estético/estésico) e, ao mesmo tempo, exacerbando

---

[4] Tecedura e tessitura são formulações que me ajudaram a compreender o funcionamento do artístico em sua imbricação material. Tecedura então estaria para ordem do interdiscurso – rede de memórias imagéticas, sonoras, gestuais etc.,

a "contradição vital", sendo a apreensão sensível tanto da ordem da criação quanto da ordem da fruição. É no movimento discursivo de tecedura (rede de memória sensível/cognitiva), ancorada nas múltiplas materialidades, que os sentidos circulam e se produzem.

Na perspectiva da AD, podemos dizer que a heterogeneidade é constitutiva do artístico, daí que o DA é predominantemente lúdico, polissêmico (Neckel, 2004). Cabe ressaltar que, quando pensamos na materialidade significante do artístico, não nos referimos apenas às questões da forma (pictórica, escultural, gestual, sonora, fílmica etc.), e sim à implicação material sócio-histórica de determinada produção artística, o que, por sua vez, também pode determinar o uso de um suporte (fílmico/fotográfico) e não de outro.

Quando pensamos nas linguagens artísticas e em suas imbricações, é preciso pensar em seus diferentes funcionamentos. É nesse ponto que a noção de *tecedura* encontra a noção de *tessitura*, conforme Neckel (2010), o que é da ordem da memória e o que é da ordem da forma/funcionamento dos suportes expressivos das linguagens.

As textualizações do corpo em ano branco

Cenas iniciais, a primeira sequência discursiva

O corpo não foi compreendido na arte sempre da mesma forma. Sendo a arte produção simbólica, a qual, na perspectiva discursiva, é sempre uma "tomada de posição", marcam-se diferentes dizeres *do* e *sobre* o corpo ao longo da história da arte, diretamente ligados às questões sócio-históricas e ideológicas das sociedades e dos sujeitos.

Na cena introdutória do filme "Ano Branco", há uma palestra, "*Gender & copyLeft"*, de Beatriz Preciado (na verdade, uma atriz que interpreta a filósofa hispânica), trazendo para o contexto do filme questões a respeito da "Teoria Queer". É impossível iniciar um gesto analítico desse vídeo sem passar pelas discussões de gênero, ou, como referência mais recente, pelas políticas da diversidade, pois o vídeo inicia com uma fala de *expert* sobre gênero e sexualidade. Toda a sequência fílmica inicial é uma remissão direta à verdadeira Beatriz Preciado, cujas publicações discutem as questões

---

que atravessam aquele dizer estético produzindo reações estésicas. Já a tessitura diz respeito ao funcionamento específico de cada estrutura de linguagem: sonora, visual, gestual, etc. Estaria, então, para a ordem do intradiscursivo. (Neckel 2010)

do corpo nacional *versus* corpo incapacidado – corpo patológico –, corpo improdutivo *versus* corpo heterossexual normatizado e produtivo, corpo de "interesse nacional". Segundo Preciado, os dispositivos de interdição do corpo são de ordem econômica e política, balizados pela discursividade clínica (científica) que determina o que é da ordem da normalidade e o que é da ordem da patologia.

Nas cenas iniciais de "Ano Branco", a personagem diz: "*lo que interesa de la testosterona es utilizarlo como una droga política*"[5]. Essa é a primeira fala do filme. A relação entre as formulações das teorias Queer e do campo da linguagem são constitutivas, pois "queer" parte justamente da nomeação, em tom pejorativo, dada aos homossexuais como sinônimo de esquisito, estranho etc. A expressão queer torna-se ali prática linguageira, e da prática linguageira passa a campo teórico.

Butler, por sua vez, parte de conceitos como a performatividade de Austin (1955) e seus "atos de fala", para pensar até que ponto gênero e sexualidade são determinados pelo enunciado "é uma menina, ou, é um menino" durante o período gestacional. Até que ponto o biológico determina o que somos? Essa é uma questão presente nos textos de Butler e também no filme "Ano Branco".

Pensar essas questões pelo viés discursivo requer uma escuta às formulações de Butler e de outros teóricos do "gênero", como a própria Beatriz Preciado[6], convocada pelo videoarte em questão e interpretada

---

[5] Beatriz Preciado (a real), em seu depoimento à revista francesa Têtu (2008), quando indagada se continua tomando doses de testosterona, declara: "Para mí, la testosterona es una droga sexual. No creo en la verdad del sexo, ni masculino, ni femenino. Ni con la testosterona ni sin ella. El sexo y el género se producen en la relación con los otros. Como Judith lo ha mostrado, se trata de actos". Embora, recursivamente, se tenha aliado o nome da filósofa norte-americana Judith Butler como uma das precursoras dos estudos "Queer", o que ocorreu historicamente foi uma concomitância temporal entre as primeiras publicações de Butler e a disseminação dos estudos "Queer" como contemporâneos. As teorias "Queer" começam a se propagar no campo dos estudos da sexualidade e gênero na década de 80, nos Estados Unidos

[6] A filósofa Beatriz Preciado foi influenciada pelos textos de Butler em seus estudos sobre o corpo: "Revista Têtu: Beatriz, ¿de dónde viene tu obsesión filosófica por el cuerpo? Beatriz Preciado: En la época cuando yo estaba en un departamento de arquitectura, estudiaba con Derrida y publiqué mi primer libro, que fue sobre los consoladores, el Manifiesto contra-sexual, en Balland, en una colección editada por Guillaume Dustan. Estaba obsesionada con el problema del cuerpo y de su materialidad, y me sorprendí al descubrir el análisis performativo de la identidad realizado por Butler. Su análisis ha cambiado radicalmente mi manera de pensar

pela atriz Janaína Kremer. Ano Branco "categoriza-se" como um filme curta-metragem de ficção, porém não lhe cabe o aspecto ficcional (a não ser pelo fato de ambientar-se em 2030). O filme consegue em 7 minutos tocar em questões sócio-políticas complexas da contemporaneidade.

Ao convocar como personagem a filósofa hispânica Beatriz Preciado, Luiz Roque – o diretor – convoca também uma série de posicionamentos teóricos que pensam sobre esse corpo biopolítico destinado à reprodução, à produção e ao consumo, um corpo normatizado e desenhado sob a égide binária do feminino/masculino. A cena introdutória do filme encerra em tom quase profético que a verdadeira revolução só poderá ser iniciada quando os seres humanos puderem se apropriar de seus próprios corpos como constitutivos de sua subjetividade e de seu prazer, e quando estiverem "completamente livres de restrições e de *copyright*".

A maquiagem, o figurino e a atuação remetem diretamente à filósofa supracitada. A escolha dos objetos de cena, a cenografia e os enquadramentos reforçam, na tessitura da cena, os efeitos de sentido da biopolítica exercida sobre os corpos do século XX e XXI. E é pelo funcionamento do artístico que isso se marca: o jogo de ficção e realidade, a linguagem documental e ficcional do cinema, a maquiagem, os objetos de cena, a gestualidade, o som e o enquadramento dão à cena fílmica seu propósito: enunciar o lugar político do filme. Logo na primeira cena surge a escultura com suas formas pertinentes à estética moderna de linhas sinuosas e abstratas em uma convocatória do corpo em sua geometrização.

O cenário eleito para ambientar a personagem que profere sua palestra tem como fundo um grande órgão de tubo. Tal cenário presentifica a idade da repressão do século XVII. As sociedades burguesas sob a égide do discurso pastoral católico que censura o corpo, que o tornam pecaminoso, instituem o sacramento da confissão como forma de garantir que ele permaneça puro e garanta apenas sua função procriativa e, por extensão, produtiva. É por essa sequência de imagens que voltamos às formulações de Pêcheux do gesto no nível simbólico, e, principalmente,

---

los géneros y la sexualidad. Lo que yo quería desde el principio, era tomar este análisis y llevarlo al campo de la corporeidad. Comencé a tomar testosterona y quería hacer un libro sobre la genealogía política de las hormonas, a partir de la obra de Judith y de la de Foucault. Esto fue para mostrar cómo nos hemos desplazado hacia un nuevo régimen de control y de producción del género y de la sexualidade". Traducción de la entrevista realizada por Ursula Del Aguila en noviembre de 2008 para la revista francesa Têtu (n. 138).

das ideologias feitas de práticas. Leitura que o autor fez de Althusser e de sua formulação sobre os aparelhos ideológicos do estado "todo complexo com o dominante das formações ideológicas de uma formação social dada, estrutura que não é senão a da contradição/reprodução/transformação que constitui a luta ideológica de classes" (Pêcheux, 1997, p. 147).

Se nossa trajetória analítica se dá pela materialidade significante e não pelas categorizações *a priori*, eis aí um ponto de convergência entre as proposições dos estudos *Queer*[7] e nossa perspectiva teórico-analítica: a de questionar os "dispositivos" produtores de verdade.

Dessa forma, as determinações de sentido estão ligadas às condições de produção das discursividades que, por sua vez, são da ordem do sócio-histórico-ideológico e não dos *atos de fala* que partiriam do sujeito. Esse é um contorno importante na escuta que fazemos de Butler. Embora de Austin, Butler tenha lido a relação de reciprocidade ativa entre sujeito e sociedade, em AD sabemos que sujeito e sentido se constituem se constituindo, sendo incontornável a relação inconsciente/ideologia.

Concordo com a leitura de Butler, segundo a qual o "corpo é vulnerável à linguagem". Na perspectiva discursiva, entendemos que somos sujeito de linguagem e sujeitos à linguagem, daí dizer que o corpo, como materialidade discursiva, é um *efeito*. Um corpo se constitui de muitos outros corpos. Digamos que a arte marca muito bem tal movimento; o corpo-arte é por natureza um corpo citação, corpo que se textualiza entre os processos de paráfrase e polissemia. Na paráfrase, produzindo o

---

[7] Segundo Beatriz Preciado (2010, p. 49), "Do ponto de vista político, o pós-feminismo e os movimentos *queer* surgem como uma reação ao transbordamento do sujeito do feminismo por suas próprias margens abjetas (nesse sentido supõem uma crítica dos pressupostos heterossexuais e coloniais próprios da segunda onda do feminismo) (...)". Uma crítica geral dos efeitos de normalização e naturalização que acompanham toda política de identidade será levada a cabo: a institucionalização estatal de políticas de gênero, a normalização das políticas gays e lésbicas, a essencialização dos projetos anticoloniais nacionalistas etc. O problema, segundo algumas feministas marxistas, pós-marxistas e habermasianas – que se inserem ainda no enquadramento da modernidade e da Ilustração, como Nancy Fraser, Sheila Benhabib e Rosi Braidotti –, com relação às hiperbólicas críticas que emergem do pós-feminismo e da teoria queer, é que supõem colocar em perigo o sujeito político do feminismo. A partir de então, serão buscadas "localizações estratégicas" para o sujeito do feminismo. Assim, por exemplo, no início dos anos 90, a categoria "mulheres do Terceiro Mundo" seria abandonada em benefício da geopoliticamente mais precisa "mulheres de cor", que se deslocará mais tarde em direção à transversal "Queer-Cripple-Color-Alliance", em um processo de questionamento incessante.

mesmo, afirmando um corpo existente em corpos já significados – o já lá da linguagem – o normatizado. Na polissemia, o que desloca, o que produz um sentido outro para o sentido já existente, nas palavras de Butler, o "corpo abjeto", é o não normatizado, não encaixável em uma estrutura binária de feminino e masculino.

O desejo e o corpo real – imaginário e simbólico: segunda sequência discursiva

O filme circula justamente em torno das questões de realidade política dos corpos, dos desejos e da relação do real, do imaginário e do simbólico, tal como nos propôs Lacan (1986, p. 90), em seu *Seminário:*

> Vocês devem ter-se apercebido desde já de que no caso desse jovem sujeito, real, imaginário e simbólico são sensíveis, aflorantes. O simbólico, eu lhes ensinei a identificá-lo com a linguagem – ora, não será na medida em que, digamos, Melaine Klein fala, que algo se passa? Por outro lado, quando Melaine Klein nos diz que objetos são constituídos por jogos de projeções, introjeções, expulsões, de reintrojeções de maus objetos, e que o sujeito, tendo projetado o seu sadismo, o vê voltar desses objetos, e, por esse fato, se encontra bloqueado por um temor ansioso, vocês não sentem que estamos no domínio do imaginário? Todo o problema a partir de então é da junção do simbólico e do imaginário na constituição do real.

Nesse sentido, "Ano Branco" se constitui em uma produção artística interessante, tanto do ponto de vista da arte quanto da política, e, a meu ver, institui-se como "gesto no nível simbólico". É nesse sentido que é impossível não pensar a arte como produção simbólica, é impossível pensar o corpo como materialidade discursiva sem passar pela psicanálise.

Na segunda sequência discursiva do filme temos um trem com seus dois passageiros, um rapaz que esconde o rosto e uma transexual que, em seu justo vestido/macacão branco, cuidadosamente tecido em forma de renda, senta-se ao fundo do vagão, despertando o desejo do rapaz mascarado (o jovem sujeito do real do imaginário e do simbólico?). Essa personagem torna-se, então, metáfora social em sua mescla de curiosidade no olhar que não desvia do corpo observado e, ao mesmo tempo, se esconde desse corpo em uma pseudomáscara que lhe cobre a boca. O que falar e o que calar a respeito da condição humana na contemporaneidade?

Como é alojar-se fora das determinações binárias de gênero? Como não ser um corpo normatizado pela ética biopolítica? Foucault (2001, p. 23) diria: "Uma dupla evolução tende a fazer, da carne, a origem de todos os pecados e a deslocar o momento mais importante do ato em si, para a inquietação do desejo, tão difícil de perceber e formular".

As determinações religiosas, clínicas, biológicas não cessaram em 2030 em "Ano Branco". A humanidade ainda não se apoderou de seu próprio corpo a julgar pela posição das personagens e da troca de olhares desejosos que se mantêm a uma distância física segura. O jovem observador, nesse caso, pode ser tanto o apaixonado quanto o algoz, uma vez que, na sequência fílmica, o cenário romântico se desfaz e uma série de imagens caóticas se propaga.

Considerações finais e a última sequência discursiva

"*Resta um paciente a ser analisado... A partir de 01 de janeiro de 2031 a Organização Mundial de Saúde removerá o transexualismo de sua lista de doenças... diante disso o sistema deixará de existir... Resta um paciente a ser analisado...*". Nessa última sequência discursiva, trago um terceiro personagem: trata-se de Audry, um robô, uma máquina que se propõe a escanear o corpo daquele que deseja se tornar mulher. Como uma máquina pode realizar um desejo profundamente humano?

Ano Branco quer pôr a nu as complexidades do corpo contemporâneo e seus agenciamentos pelos dispositivos tecnológicos, políticos e econômicos. Talvez já não haja mais saídas para esse corpo "abjeto", mesmo em 2030. Ou ele se categoriza na listagem clínica da patologia ou se entrega como objeto de consumo do mercado das clínicas estéticas.

Essa ficção-realidade traz à discussão o lugar do sujeito: sujeito de/à linguagem, sujeito de/ao mercado, sujeito de/ao Estado. A batalha do corpo patológico e do corpo nacional herdada do século XIX ainda não cessou. O corpo interditado permanece ainda interditado, e o corpo *sano*, corpo de Estado, é agora, também, o corpo de mercado.

Em uma analogia quase metonímica, o filme nos traz justamente esta questão: não se trata de gênero, categorizações; antes de tudo, o filme nos diz da máquina e da humanidade, o que está fortemente marcado na cena em que a personagem principal fica frente a frente com seu "examinador", uma máquina, um sistema. Um sistema, no entanto, que

está prestes a deixar de existir, visto que "*resta apenas um paciente a ser examinado*". Que sistema deixará de existir em 2031?

Após abrir-se à escuta de teóricos mais contemporâneos como Butler e Preciado é que podemos delinear um diálogo consequente em nossos gestos analíticos. Essas duas autoras parecem fazer na teoria aquilo que Agamben observa no social: encarnam o papel de "terroristas virtuais" capazes de se embrenhar no interior de um dispositivo e de compreendê-lo tão profundamente que são, por isso mesmo, capazes de profaná-lo. É isso que essas duas teóricas fazem com os estudos de gênero.

O que tentei fazer no gesto de leitura desse videoarte foi pensá-lo por meio de sua imbricação material, de sua constituição, sempre contraditória, como linguagem contemporânea. Entre a ficção artística na qual se inscreve e as reflexões reais e políticas que se propõe a discutir, ele põe a nu o corpo do sujeito contemporâneo que já não mais cabe em binarismos.

A noção de corpo-imagem, desde as proposições lacanianas no estádio de espelho, passando pelos modos de "dizer"/significar o corpo em diferentes linguagens artísticas até, por fim, o corpo como modo de constituição e inscrição dos sujeitos está na base do que nomeei, aqui, de corpo-arte. Ao mesmo tempo em que esses corpos personificados no filme "abrigam" significações, são impregnados por elas, e também as denegam e esquecem. Significam na op acidade.

Referências

AGAMBEN, G. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer.* Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, J. Dossiê e entrevista exclusiva Butler. *Revista Cult*, n. 185, v. X, 2013. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/categoria/edicoes/185/. Acesso em: 15 ju. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudio Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GALLO, S. L. Autoria: questão enunciativa ou discursiva? *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 1, n. 2, p. 61-70, 2001.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação, a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

LACAN, J. *O seminário*: Livro I: Os escritos técnicos de Freud, 1953-1954. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LAGAZZI, S. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos.; BRANCO, L. K. C. (org.). *Análise de discurso no Brasil*: pensando o impensado sempre: uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: RG, 2011

MORAES, E. *Corpo (im)possível* – O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautreámont a Bataille. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

NECKEL, N. R. M. *Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos.* 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NECKEL, N. R. M. *Tessitura e tecedura*: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual. Tese (Doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem), UNICAMP Campinas, 2010.

ORLANDI, E. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2006.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso:* uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni P. Orlandi. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. (org.). *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

PRECIADO, B. Entrevista com Beatriz Preciado – por Jesús Carrillo. *Revista Poiésis*, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.

Capítulo 5

Contra o fundamentalismo: identidades híbridas em *Os descrentes*

William Mineo Tagata (UFU)
wtagata@gmail.com

Through Others I am somebody.
(provérbio africano)

Introdução

Uma trupe de atores e atrizes marroquinos parte em uma excursão pelo interior do Marrocos para apresentar sua nova peça. Porém, no meio do caminho, a *van* em que o grupo viaja cai em uma emboscada armada por um trio de fundamentalistas islâmicos, que passa a mantê-los cativos em algum ponto desconhecido no interior do país. O sequestro, como nos informa um dos autores, foi arquitetado por um líder religioso local como uma forma de punição pelo estilo de vida dos atores e por sua expressão artística pouco respeitosa às tradições islâmicas. Passam-se alguns dias de cativeiro, enquanto um dos sequestradores tenta, inutilmente, contatar o líder para obter orientações quanto ao destino da trupe. Enquanto aguardam, atores e sequestradores convivem em um ambiente tenso, com ameaças de um lado e reivindicações de outro, em direção a um desfecho trágico e surpreendente.

Feito com recursos próprios e sem nenhum tipo de patrocínio ou financiamento, o filme “Os descrentes” (“Les mécréants”) foi escrito e dirigido pelo cineasta marroquino Mohcine Besri em 2012. O filme capta com maestria o clima atual de intolerância e violência gerado por formas

de fundamentalismo responsáveis por ataques religiosos, racistas ou homofóbicos, entre outros, muitas vezes ancoradas na crença em uma identidade nacional, religiosa, política ou cultural pura e homogênea.

Este trabalho se baseia em uma noção de identidade menos como produto do que como processo, marcada pelo entrecruzamento de diferentes eixos de identificação e, nesse sentido, sempre já híbrida. Começo com uma discussão sobre a questão da identidade (Bauman, 2004; Hall, 1997) e sobre o permanente processo de hibridização (Bakhtin, 1981; Bhabha, 1994) no bojo de sua constituição. Em seguida, passo a uma reflexão sobre o problema do fundamentalismo e como é possível evitá-lo por meio de uma ética cosmopolita baseada no diálogo (Tailche, 2012). Minhas reflexões terão como contraponto o filme de Mohcine Besri – a nosso ver, um poderoso manifesto artístico contra o fundamentalismo e a favor do diálogo com diferentes sistemas religiosos e culturais.

Identidades híbridas

Em tempos atuais, marcados por intensas trocas culturais e econômicas e por profundas mudanças sociais e políticas, é mais apropriado conceber identidades em termos de processo do que como produtos acabados. Essa posição foi sugerida, entre outros teóricos, por Hall (1998), para quem o termo "identificação" é mais apropriado para falar sobre identidades, pois destaca o caráter processual e dinâmico da constituição identitária. Trata-se de um processo mediado por uma variedade de discursos diferentes, muitas vezes antagônicos, localizados em contextos sociais e históricos específicos. De acordo com o Hall (1997), movimentos sociais do século 20, como o movimento feminista, as revoltas estudantis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, a Contracultura dos anos 1960 e as lutas pelos direitos civis de minorias sexuais e raciais possibilitaram uma contestação política dos papéis tradicionalmente atribuídos à família e ao Estado, colocando em xeque distinções até então amplamente aceitas, como público e privado, e promovendo uma reflexão crítica das formas como nossas identidades sociais, políticas e sexuais são constituídas. A partir desse momento, cai por terra a ideia do sujeito íntegro, desvinculado de seu contexto histórico, dando lugar à noção de um sujeito fragmentado, instável, cuja identidade se constrói num terreno movediço onde diferentes discursos, práticas e posições se entrecruzam.

Essa instabilidade também é detectada por Bauman (2004, p. 22) que, ao discorrer sobre "a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade", assevera que

> "a "identidade" só nos é revelada como *algo a ser inventado*, e não descoberto; como *alvo de um esforço*, "um objetivo"; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta".

Para Bauman (2004, p. 26), a "verdade sobre a condição precária" da identidade – sobretudo a identidade nacional – é que, longe de ser natural, ela nasceu como uma ficção, junto com o aparecimento do Estado Moderno, cuja consolidação se deu através de esforços para suprir uma brecha entre "'o deve'" e 'o é'". Foi por intermédio desses esforços – "a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável)" (Bauman, 2004, p. 26) – que a identidade se tornou um "fato", resolvendo uma crise de pertencimento ao suprir com a sensação de segurança – uma sensação, aliás, ambígua, pois ao mesmo tempo em que traz "promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada" (Bauman, 2004, p.35), acaba por produzir em nós ansiedade. Afinal, como defende o autor, em nossa época "líquido-moderna", não convém a ninguém se atolar em uma identidade fixa e imutável.

Outro aspecto interessante mencionado por Bauman diz respeito ao ambiente ou à situação de disputa ou conflito em que se discute a questão da identidade; as pessoas se mobilizam em torno dela, por exemplo, ao reagir a ameaças feitas por outros grupos, ao fazer valer suas reivindicações, ao manter sua esfera de influência ou ao escalar posições numa determinada configuração de poder, entre outras ações possíveis. Em todos esses casos,

> A identidade parece um grito de guerra usado numa luta defensiva: um indivíduo contra o ataque de um grupo, um grupo menor e mais fraco (e por isso ameaçado) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora). (Bauman, 2004, p. 83).

Se “o campo de batalha é o lar natural da identidade” (Bauman, 2004, p. 83), no caso das identidades nacionais essa batalha é travada entre diferentes grupos com interesses diversos, ao mesmo tempo em que a comunidade nacional tenta se sobrepor a esse “agregado de indivíduos do Estado”, fadada a existir como um projeto inconcluso e precário, “a exigir uma vigilância contínua, um esforço gigantesco e o emprego de boa dose de força” (Bauman, 2004, p.83). No filme de Mohcine, quem detém a força é o trio de sequestradores, que mantém a trupe de atores sob a mira de suas armas o tempo todo, alternando ameaças a suas vidas com críticas ao seu modo de vida excessivamente ocidentalizado e pouco respeitoso à tradição islâmica – “vocês não são muçulmanos!”, vocifera o líder a um dos integrantes da trupe. Em um momento quase ao final do filme, a censura explícita, feita pelos sequestradores, aos pensamentos supostamente impuros dos atores e a seus costumes incompatíveis com os verdadeiros princípios islâmicos leva uma das atrizes a uma reação extrema que só piora o conflito.

O grupo tinha obtido a permissão de passar uma parte do tempo em cativeiro ensaiando seu último espetáculo. No intervalo dos ensaios, o sequestrador responsável por vigiar os atores fica incomodado com os adereços que adornam os pés de uma das atrizes, e exige que ela cubra suas pernas, desencadeando uma reação tempestuosa da atriz – “eu compreendo árabe, mas não o seu discurso!”, defende-se ela – e agravando ainda mais o clima de tensão no grupo. Tudo leva a crer que, na perspectiva dos sequestradores, os “descrentes” que dão nome ao filme são os atores, cujo comportamento licencioso se opõe à sua visão do Islã como sistema de valores puros e íntegros. Entretanto, essa integridade é questionada perto do clímax do filme, quando a trupe apresenta seu último espetáculo para os sequestradores. Durante a apresentação, um incidente põe em questão a distinção entre “nós” e “eles”, semeando a dúvida e o temor de que talvez o “Outro” ameaçador já esteja inscrito em nossas identidades. Quem são os descrentes, afinal de contas?

A presença do Outro na constituição de nossos enunciados foi inicialmente problematizada por Bakhtin (1981). Em seu estudo sobre o romance literário, Bakhtin propõe uma reflexão sobre a linguagem como um fenômeno historicamente real, envolto em um “processo de desenvolvimento heteroglota” (Bakhtin, 1981, p. 357), caracterizada, em qualquer etapa de seu desenvolvimento, pela coexistência de diferentes

linguagens, desde as que parecem extintas até aquelas que começam a surgir. Nossos enunciados, portanto, carregam traços de linguagens familiares que adquirimos ao longo de nossas interações sociais, assim como traços de linguagens que podem vir (ou não) a se afirmar como tal. Assim, boa parte de nossos enunciados estão repletos de palavras que certamente já foram proferidas por outros em diferentes ocasiões, o que leva Bakhtin a destacar o hibridismo característico da linguagem. Segundo o pensador russo,

> na constituição de quase todos os enunciados proferidos por um sujeito social – desde uma breve resposta em um diálogo casual até grandes obras verbais e ideológicas (literárias, acadêmicas, e outras) – um número significativo de palavras podem ser identificadas, que são implícita ou explicitamente reconhecidas como sendo de outrem, e que são transmitidas por uma variedade de meios. Dentro da arena de quase todos os enunciados, uma enorme interação e disputa entre a palavra de um e a de outrem está sendo travada, um processo em que elas se opõem ou dialogicamente inter-animam. (Bakhtin, 1981, p. 354, tradução minha).[1]

Para Bakhtin, nossos enunciados estão inseridos numa cadeia de significação da qual fazem parte os enunciados de outros, que contribuem com sua própria expressividade ou tom valorativo, que assimilamos e modificamos. Assim, nossa fala está repleta de ecos e lembranças das palavras do outro, aos quais está vinculada no processo de comunicação verbal. Nesse processo, nosso enunciado deve ser considerado como uma *resposta* a enunciados anteriores, visto que não somos os primeiros a romper a barreira do silêncio, mas dependemos da existência do sistema linguístico que usamos e do conhecimento de enunciados anteriores ao nosso. Nesse sentido, vivemos, segundo o autor, no universo das palavras do outro; o outro é, de certa maneira, *coautor* de nossos enunciados,

---

[1] Minha tradução do original, em inglês: "in the makeup of almost every utterance spoken by a social person – from a brief response in a casual dialogue to major verbal ideological works (literary, scholarly and others) – a significant number of words can be identified that are implicitly or explicitly admitted as someone else's, and that are transmitted by a variety of different means. Within the arena of almost every utterance an intense interaction and struggle between one's and another's word is being waged, a process in which they oppose or dialogically interanimate each other".

pois eles só existem em função de outros enunciados, pois dirigem-se necessariamente a um outro com quem dialogamos, e o que dizemos já leva em conta sua participação – suas possíveis reações ou respostas – na situação e no momento de enunciação. O próprio ato da compreensão já constitui, para Bakhtin, um momento dialógico, pois se trata de "um encontro de duas consciências" no qual o ouvinte mantém uma atitude responsiva ativa. Esse encontro de "duas consciências linguísticas diferentes, separadas por uma época, por diferenças sociais ou algum outro fator" (Bakhtin, 1981, p. 358, tradução minha)[2], nos limites de um mesmo enunciado – como um romance, por exemplo –, é o que o autor chama de "hibridização".

A hibridização, vale lembrar, nunca é um processo completamente pacífico. Para Bakhtin, ela acontece dentro da "arena de cada enunciado", como uma batalha travada entre diferentes vozes no mesmo romance, sem a promessa de resolução por completo. A dinamicidade que caracteriza esse conflito de vozes no bojo do enunciado é, em grande parte, resultado do jogo de forças centrífugas e centrípetas presentes em qualquer momento histórico das culturas, segundo o pensador russo: se, por um lado, estas agem no sentido de promover ordem, estabilidade, homogeneidade e permanência, aquelas apontam para caos, instabilidade, heterogeneidade e mudança; de acordo com Bakhtin, é a interação ou trabalho conjunto das duas forças que explica os acontecimentos na vida das culturas, feita de constantes negociações entre interesses adversos, arranjos provisórios e soluções contingentes (Bahktin, 1981).

O conceito de hibridização de Bakhtin inspirou Bhabha a formular sua própria visão de hibridismo. Partindo da noção de híbrido intencional de Bakhtin (1981), e tendo como interesse inicial a literatura pós-colonial produzida em seu país, Bhabha (1994) concebe o hibridismo como uma estratégia pós-colonial para reverter o apagamento dos discursos e práticas culturais do colonizado, de forma a restituir-lhe a voz e desenvolver formas de resistência à hegemonia do colonizador. Como? Da mesma forma como Bakhtin (1981) via no híbrido intencional romanesco uma mistura de duas consciências linguísticas, em que a voz de um personagem introduzia sua própria intenção ou sotaque no discurso do autor, Bhabha (1994) nos convida a procurar no próprio

[2] Do original, em inglês: "two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor".

discurso do colonizador a voz do colonizado, e assim aponta a não pureza ou homogeneidade do discurso do colonizador – este, segundo Bhabha, sempre-já híbrido. Contudo, é preciso lembrar que, para o indiano, o hibridismo é menos um produto – uma identidade ou uma obra de arte, por exemplo – do que uma ferramenta teórico-epistemológica. É essa a interpretação de Young (1995) sobre o hibridismo de Bhabha: uma forma de releitura crítica do discurso hegemônico do colonizador, de maneira a reconhecer, em seu interior, vestígios do discurso do colonizado, e assim minar as bases de sua autoridade, revelando o hibridismo constitutivo. Assim, para Bhabha (1994 apud Souza, 2004),

> A hibridização não é algo que apenas existe por aí, não é algo a ser encontrado em um objeto ou em alguma identidade mítica híbrida – trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social sem a promessa de clausura celebratória, sem a transcendência das condições complexas e conflitantes que acompanham o ato de tradução cultural.[3]

Falar em identidades híbridas, de acordo com Bhabha, pode levar à crença equivocada em uma "clausura celebratória", como se tais identidades pudessem constituir uma síntese de forças ou interesses distintos, pondo fim ao conflito entre diferenças sociais e culturais. Pessoalmente, concordo com Bhabha quanto à impossibilidade de transcender as "condições complexas e conflitantes" que caracterizam toda e qualquer transformação social em que se dá a constituição identitária. Assim, é nessa perspectiva que falamos em identidades híbridas: tendo em mente seu caráter instável e mutante – ou ainda, conforme assevera Bauman, frágil e eternamente provisório.

Outro argumento a favor da mobilidade da identidade diz respeito a seu aspecto relacional ou posicional, que podemos depreender da ideia de "lócus de enunciação" formulada por Bhabha (1994 apud Souza, 2004). Para o indiano, o enunciado é sempre produto do lócus ou do contexto social, histórico e ideológico da enunciação, ao qual seu sentido está necessariamente atrelado. Em outras palavras, o enunciado nunca

[3] Tradução de Souza (2004).

se encontra desancorado das condições sócio-históricas de produção e interpretação. Quem fala/ouve e de onde se fala/ouve? De qual perspectiva? Representando qual(is) interesse(s)? Dessa forma, nossa compreensão dos enunciados, nossa percepção de mundo e, portanto, nossas identidades, dependem desse lócus ou posicionamento discursivo, não sendo possível garantir que nossos interlocutores atribuam a nossos enunciados o mesmo sentido que intencionamos lhes atribuir. É nesse sentido que a significação e o signo, a cultura e a história devem ser situados no espaço que se forma entre as diferentes perspectivas enunciativas, ou *loci* de enunciação, que Bhabha denomina Terceiro Espaço; nesse espaço, as identidades não possuem valores monolíticos ou absolutos, mas se fazem ouvir através de vozes que dialogam entre si na heteroglossia da linguagem.

Se nossas identidades nacionais, religiosas e culturais são híbridas, como justificar práticas e posturas fundamentalistas como as que motivam os sequestradores do filme de Mohcine? Que alternativas ao pensamento fundamentalista podem ser concebidas, de modo a minimizar os conflitos violentos que ele pode desencadear? Na próxima seção dedico algumas reflexões a essa questão.

Hibridismo x Fundamentalismo

Após uma semana de cativeiro, a trupe está pronta para apresentar seu último espetáculo para a plateia de sequestradores. O líder do bando tentara, inutilmente, contatar o suposto mentor da operação por celular, de modo a obter orientações quanto ao destino da trupe – daí a sensação de abandono que parece estampar-lhe o rosto. Ao cair da tarde, começa a apresentação. Trata-se de um espetáculo cômico, permeado por efeitos pirotécnicos, poesia, música e dança, em um crescendo que acaba contagiando um dos sequestradores, que se levanta e começa a dançar junto com os atores. Ao se dar conta disso, outro dos sequestradores reage de forma inesperadamente radical, conduzindo a uma reviravolta final na trama.

A violência que se segue à reação do sequestrador parece proporcional à violência imposta às vítimas do sequestro, motivado pela crença fundamentalista na superioridade do Islã. Essa crença, de acordo com Bauman (2004), se baseia na recusa ao diálogo com formas dissidentes

de pensamento, gerando assim um sentimento de certeza e eliminando quaisquer dúvidas em relação à própria superioridade. “Transmite uma confortável sensação de segurança a ser ganha e saboreada dentro dos muros altos e impenetráveis que isolam o caos reinante lá fora” (Bauman, 2004, p. 93).

Proposição semelhante é feita por Tailche (2012, p. 25), para quem o fundamentalismo é uma “forma de pensamento que segue uma verdade absoluta”, aplicável a qualquer contexto sócio-histórico, e que, ao fazê-lo, coloca-se em confronto com as outras verdades, as quais procura silenciar. É a crença nesse tipo de verdade única que, segundo Tailche, caracteriza os diversos movimentos do fundamentalismo islâmico. Neles, o Islã funciona não apenas como base religiosa, mas também como um sistema político, econômico, cultural e social. Muitos fundamentalistas islâmicos, de acordo com o autor, se posicionam a favor de um nacionalismo religioso, na forma de “uma missão universal de alcance superior às fronteiras do país” (Tailche, 2012, p. 36). Esse anseio por um movimento islâmico de alcance universal pode ser visto como uma resposta direta à globalização, que veio intensificar as trocas culturais e colocar em evidência modos de vida e sistemas de crenças diferentes daqueles considerados normativos pelas autoridades religiosas. Para o autor, tanto o fundamentalista islâmico quanto o nacionalista se baseiam em verdades absolutas ou “fortes” que se revelam problemáticas para qualquer democracia, pois tanto um quanto outro procuram afirmar sua pureza às custas do apagamento da verdade do outro, ou da negação da alteridade constitutiva de sua própria identidade. Quando a religião se apresenta em termos de “identidade forte”, segundo Tailche, a possibilidade de diálogo com o outro é nula, e o conflito, inevitável.

Para evitar a violência gerada por formas de pensamento fundamentalistas, Tailche sugere o “enfraquecimento” das verdades autointituladas universais, absolutas ou pretensamente a-históricas. Como? Através do reconhecimento de seu caráter *contingente*, ou seja, de sua localização em um contexto sócio-histórico específico. Dito de outra forma, as verdades são interpretadas, construídas tendo por base um certo contexto ou lócus de enunciação específico. Dessa forma, torna-se possível admitir a existência de outras verdades, situadas em diferentes contextos sócio-histórico-culturais e, assim, “saber lidar com a existência simultânea de identidades locais, nacionais e globais multifacetadas” (Kurasawa, 2004

apud Tailche, 2012). Isso não significa apenas desenvolver uma tolerância em relação ao outro, mas

> participar de ações políticas que asseveram a condição de igualdade entre os seres humanos, ao se construir uma consciência planetária, conforme a qual uma situação humana compartilhada, ainda que diversa, marcada pelo hibridismo e miscigenação, pode se propagar muito além das categorias absolutistas de familiaridade, uniformidade e contiguidade. (Kurasawa, 2004 apud Tailche, 2012, p. 240).

Para que isso aconteça, segundo o autor, é fundamental que se busque o diálogo como forma de compreender o outro e aprender com ele, tendo em mente que esse aprendizado é necessariamente parcial e incompleto. Não é o caso de buscar o diálogo para solucionar conflitos ou neutralizar diferenças; ou então para obter um conhecimento sobre o outro a fim de controlá-lo, conforme nos alerta Said (2007), mas o diálogo como um compromisso ético, motivado pelo desejo de compreender o outro sem assimilá-lo a categorias epistemológicas definidas de antemão, como "crente" ou "descrente", "verdadeiro" ou "justo", por exemplo. O maior equívoco do fundamentalismo, segundo Said, é acreditar que essas categorias são sobre-humanas, absolutas ou desvinculadas de um contexto social, cultural e histórico específico. Tais crenças ou "verdades fortes", que negam a alteridade ou hibridismo constitutivo de cada um, podem desencadear atos de violência desmedida, como nos mostra "Les mécréants".

Em uma entrevista concedida durante o lançamento do filme na Europa, o diretor Mohcine Besri relata que, em seu país, o filme foi recebido com desconfiança por uma parte da imprensa local, e em especial pelo governo. O diretor conta que, em uma ocasião específica, perguntaram-lhe por que escalara atores "bem apessoados", com cara de "gente comum", para os papéis dos sequestradores. "E por que não deveriam se parecer com pessoas comuns?" – rebateu o diretor. A pergunta dirigida a Besri sugere que a escolha do elenco foi acertada. Ao selecionar atores que fogem do estereótipo do radicalista islâmico presente na mídia, o diretor conseguiu mostrar como pessoas comuns, com expectativas, dúvidas, crenças e desejos comuns podem aderir a formas de pensamento calcadas em certezas e verdades fortes, sendo

levadas a atos de violência injustificada contra um outro que ninguém tem o direito de eliminar ou silenciar. Nesse sentido, radicalistas e descrentes, todos nós podemos vir a ser, parece a sugestão de "Os descrentes". Por isso, não nos resta alternativa a não ser nos engajarmos em um diálogo com o outro.

Créditos finais

Quando a última cena de "Les mécréants" termina em *fade-out*, logo em seguida o nome do filme aparece inscrito em relevo na areia, e se apaga à medida que os nomes dos membros de sua equipe realizadora vão se sucedendo na tela. A imagem constitui uma metáfora adequada para o caráter fugidio e transitório das identidades, sobre o qual procuramos refletir ao longo deste trabalho. O hibridismo que as caracteriza – ainda que seja concebido menos como produto do que como processo ou como ferramenta epistemológica – reforça ainda mais a impossibilidade de nos apegarmos a uma visão fixa e imutável de identidades e culturas. Como vimos, essa visão pode se coadunar com uma crença em verdades fortes, mantidas à custa do apagamento de outras formas de verdade, como que imunes à precariedade de nossa condição humana. O filme de Mohcine Besri mostra os perigos do pensamento fundamentalista calcado nessas verdades fortes e adverte que o diálogo é o único meio de evitar suas consequências desastrosas. Nesse sentido, uma das maiores contribuições do cinema e da literatura, entre outras expressões artísticas é sua possibilidade de nos alertar para a necessidade desse diálogo entre culturas, ainda mais em situações de intolerância racial, política e cultural, como as que parecem nos assombrar na atualidade.

Referências:

BAKHTIN, M. Discourse in the novel. In: BAKHTIN, M. *The dialogic imagination*: four essays. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BHABHA, H. *The location of culture.* London: Routledge, 1994.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALL, S. Who needs ‘identity’? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (ed.). *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications: 1998. p. 1-17.

SAID, E. W. *Orientalismo*. O oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, L. M. T. M. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura:* mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

TAILCHE, K. B. M. *Contrapontos no pensamento fundamentalista*: para uma análise crítica. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

YOUNG, R. J. C. *Colonial desire*: hybridity in theory, culture and race. London & New York: Routledge, 1995.

Capítulo 6

As divas da linguagem: a audiovisualidade dos corpos no videoclipe

Nilton Milanez (Labedisco/CNPq/Uesf)
nilton.milanez@gmail.com

Experiência pessoal, camadas históricas

Falar de videoclipe é, para mim, antes de mais nada, voltar ao passado da maneira como se tratava a língua no quadro de uma história das Letras. Falo, aqui, nessa perspectiva, de uma experiência pessoal que fez da língua o recheio da nossa história, sabor esse que foi se modificando ao longo das décadas até chegarmos aos dias de hoje. Quero retomar algumas lembranças sobre a maneira de tratar a língua como objeto na primeira parte dos anos 1980, na universidade, quando era estudante de Letras na Pontíficia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).

Olhando para aquele tempo, analiso como a língua era tomada como ciência régia, observada e discutida com base na Literatura, lugar compreendido como a voz autorizada para falar dos estudos de gramática prescritiva, das topicalizações na língua, das estruturas narrativas. O estudo da Língua Portuguesa oscilava entre a Ditadura, polícia linguística dos anos 1970, e a abertura política pós-morte de Tancredo, uma ideia de liberdade para a investigação de outros objetos linguísticos.

Ainda nos anos 1980, as revistas eram encaradas como forma de entretenimento e circulavam "no fundão" das salas de aula. Ler revistas parecia um atestado de superficialidade diante ainda da exigência da leitura dos clássicos da literatura brasileira, ao mesmo tempo em que o estudo do discurso das canções e das histórias em quadrinhos era encorajado por Maria Inês Ghilardi.

As marcas da Ditadura investiam, sem dúvida, nossos corpos, mas sorríamos como quem tem um sonho ruim e já o esqueceu. *The Smiths* tocava no tape do carro e nas rádios. O espinho dentro de nós era só uma picada de mosquito e a língua corria solta nas escadarias e nos pátios. Não se podia conter a língua de vibrar. Saber línguas, várias delas, além do inglês, como o alemão, desde 1986, com "Eduardo e Mônica", de Renato Russo, já denunciava a necessidade da língua de pular outros muros, inclusive fazendo do "castelhano" um lugar de fraternidade compartilhada. Assim, nos anos 1990, a revista começa a deixar de ser sinal de fraqueza e os corajosos de espírito investem na "leitura crítica" de jornais e revistas. Podemos, então, verificar a presença do estudo multiposicionado da língua e das imagens fixas. Língua e imagem fixa amalgamam o lugar das estratégias de força, exercício de resistência nas escolas e possibilidades de novas enunciações, como nos ensinou Rosário Gregolin (2000). Apenas nos anos 2000, com a virada do século, é que me parece que língua e imagem fixa escorregam para a tessitura de outras materialidades, abrindo a possibilidade para unidades do discurso como a imagem em movimento no interior de dissertações e teses.

Essa experimentação pessoal não é apenas um percurso individual meu, mas de todos aqueles que atravessaram esse tempo ao longo dos estudos das Letras. Como experiência particular, não há como deixar de lado os conteúdos históricos que delinearam o tobogã linguístico que trouxe a imagem em movimento como objeto de estudo discursivo. Nesse sentido, falar do passado me parece atravessar a vida da língua, não aquela que se separa da imagem, mas a outra, aquela que faz a língua constitutiva das imagens, sejam elas fixas ou em movimento. Primeiro, o importante é que tudo constitui o nosso acontecimento presente da produção audiovisual na palma de nossa mão. Segundo, o mais importante é que "Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado" (Foucault, 2010, p. 289). Minha experiência me fez atravessar um túnel com a língua que se escreve, a língua que se ouve, a imagem pregada no papel e a imagem correndo refletida nas paredes. Nossa experiência é compartilhada com muitos por meio da história dos estudos da linguagem. Nossa história é feita de materialidades audiovisuais. Parece-me que sempre foi assim, mas que não dávamos lugar a elas como fazemos hoje, do mesmo modo que ainda é difícil para nós lidarmos com a virtualidade de nossos corpos nas redes etéreas das nuvens do ciberespaço.

Em primeira instância, a experiência que me faz sair transformado como sujeito para pensar um objeto de estudo como o corpo de certas divas *pop* no videoclipe é a experiência teórico-analítico-metodológica que Foucault, como experimentador que era, deixa vislumbrar em suas problematizações, que sigo, a partir de agora, para configurar um campo do discurso da movimentação dos corpos e dos ecos de imagens de nossa cultura visual. Em segunda instância, língua e imagem são dois tecidos que se entrelaçam intercambiadamente, tessitura na qual o "lado certo" e o seu avesso desenham uma roupa que pode ser usada dos dois lados. Essa vestimenta da linguagem não é, portanto, determinada por uma dicotomia. De outra feita, se dá mais pelos efeitos de uma heterogeneidade entre o ver, o ouvir e a constituição dos discursos.

A temível materialidade do audiovisual

A preocupação em fixar os limites do discurso no domínio do audiovisual emerge da necessidade de se compreender a composição de suas materialidades. Temos dado como certo, me parece, que as materialidades se dividem em verbais e não verbais. Confiando na constituição do triângulo sujeito, momento de enunciação e corpo, convenço-me de que tenho buscado observar as coisas, pelo menos, tridimensionalmente, e vejo, assim, a formação de mais uma tríade: as materialidades, o verbal e o não verbal para o *start* de uma situação que já nasce em si de um xeque-mate. Seria possível separar o linguístico do som e de sua imagem? Dividir o texto e o verbo da canção – materialidade verbal – da imagem do corpo em movimento – materialidade não verbal – que a embala? De imediato, acho necessário compreender as marcas e os traços do que estou chamando de materialidade. Essas coordenadas sobre a materialidade se organizam em várias instâncias do mostrar e do ver, que busquei sistematizar em sete pequenas pontuações, por meio das localizações e dos deslocamentos de Michel Foucault (2000a, 2000b) em *Arqueologia do saber* e *Ordem do discurso*.

1. A materialidade e o campo do objeto. A gramatura da materialidade é aquele tipo de densidade que configura o campo "daquilo de que se fala", segundo Foucault (2000a, p. 47), ou seja, são os elementos que se firmam sob o seguinte escalonamento para o estatuto do objeto que investigo: primeiro, a fixação dos limites para que a materialidade do objeto seja

nomeada, depois, então, passamos à sua descrição para, apenas a partir daí, compreendermos como as materialidades apareceram, organizando, assim, o campo para o estatuto do objeto a ser investigado. Foi essa hierarquia que estabeleci (Milanez, 2015a, 2015b) para levantar um grupo fluente de recortes entre os vídeos das divas que proponho aqui.

2. Materialidade e espessura histórica. A espessura material do objeto investigado apresentar-se-á de forma aguda e poderá ser verificada por meio de estratos históricos que vêm à superfície, à medida que caminhamos com a análise. No caso das divas, veremos como ecos de nossa cultura visual do cinema emergem e se entrelaçam à edição de imagens e à sua sequenciação no entrecruzamento dos vídeos. Isso nos mostra que a videografia de uma época enuncia como qualquer outra possibilidade de texto e suas visualidades uma retomada de discursos, que se atualizam em pequenas e breves histórias das imagens vistas em nosso cenário audiovisual coletivo (Milanez, 2011a).

3. A materialidade tem um lugar institucional. No quadro das suas historicidades, as imagens em movimento são reguladas por práticas institucionais que dizem o que e como os videoclipes podem mostrar certas figuras, determinados movimentos de pernas ou gestos escolhidos para mãos e pés. Há uma instituição midiática corporal que dissemina essa ordem de dizer sobre o corpo em mídia impressa, televisiva, cinematográfica e redes sociais.

Os aspectos precedentes delimitam, de maneira ampla, o campo das condições de possibilidades históricas, estratos que fazem eclodir o porquê um objeto entra em circulação e continua se movimentando sob os olhares dos sujeitos. De maneira mais estreita, a materialidade tem também aspectos bastante pontuais que afunilam a formação de sua unidade discursiva. Falo, portanto, do campo material que cerca um objeto de estudo.

4. A materialidade tem um suporte. É imperioso refletir sobre a formação do suporte que acolhe o nosso objeto de pesquisa. O tipo de vida que ele leva é a substância que desenha o discurso que ele promove. Os fatores que determinam do que se fala, ao mesmo tempo em que enunciam do que se fala, introduzem as singularidades da produção de um clipe e as suas possibilidades econômicas de edição dos planos e os *flashes* dos recortes do corpo e focos de luz sobre partes do corpo. Buscar, portanto, compreender as linhas sobre as quais se dá a ver o suporte de nosso objeto

é um caráter metodológico que não pode nos escapar. O suporte é a forma de materialidade do registro das imagens que vamos analisar.

5. Ponteiros espaço-temporais da materialidade. O lugar em que o nosso objeto de perícia se dá a ver tem importância nesse tecido discursivo da constituição da materialidade. Os traços do lugar no qual ele se apresenta e a data de sua amostragem indicam as identidades da materialidade. As modalidades de espaço e tempo são coordenadas para se pensar de onde vêm os discursos com o qual nos defrontaremos. Não se trata de dizer qual é sua origem, outrossim, de apontar para onde podemos olhar, a fim de vislumbrar um determinado tipo de formação, em uma data particular, no que se refere à emergência de um sujeito com espacialidades e temporalidades específicas que o singularizam (Milanez, 2011b).

6. A articulação da materialidade com a cor. A cor pode ser um aspecto relevante da materialidade do objeto. Instaurar o domínio de uma cor sobre uma cena ou instituí-la como parte de um figurino, certamente, em um objeto de recursos tão econômicos como o videoclipe, se encaixa em produções discursivas que chamam por observação. A cor, nesse sentido, é tomada como um elemento "cromático-discursivo" (Milanez, 2012, p. 579), ou seja, ela articula um discurso que se materializa e produz significado em relação a quem ou a que ela se refere, em que condição de aparecimento e em qual aspecto do tempo da imagem em relação às outras imagens. O cromático-discursivo é um modo de reinscrição do acontecimento na história das imagens em circulação audiovisual.

7. A demarcação do som na materialidade. A meu ver, quando se fala da voz que ouvimos cantar não se trata de analisar a letra da música, mas de compreender o canto na sua demarcação de áreas entre a "imagem acústica" (Saussure, 1969, p. 28) e o visual. Nesse contexto, observo não uma separação entre som e imagem, mas concluo que eles fazem parte de um mesmo campo. Ambos se referem a uma modalidade de imagem que se desdobra em acústica e visual. O que ouvimos são orientações das imagens sonoras que nos atravessam, o que vemos são visualidades que têm eco e significado no entrelaçamento desses dois tipos de imagens (Milanez, 2014). O áudio e o visual são, então, a duplicação de um mesmo estado imagético em um quintal mútuo entre duas casas. O território de avizinhamento entre sonoridade e visualidade congrega-os em um mesmo campo, o da verbo-visualidade.

Desta feita, as formas de duplicação da linguagem nos mostram que é difícil acertar os ponteiros cartesianos entre materialidade verbal e não verbal, "signos moldados ou delineados em uma materialidade definida e agrupados de um modo arbitrário ou não" (Foucault, 2000a, p. 99). Essa batalha de entrelaçamento entre imagem e acústico, visual e áudio nos dá a possibilidade de desfazer um campo cristalizado que está em consonância com a atitude de o discurso ser mutável, fluido, deslocando-se no tempo e no espaço. Isso modula essa "temível materialidade", fala de Michel Foucault (2000b, p. 9) à qual sempre retornamos. A materialidade é o próprio lugar da coexistência, da aglutinação, da delimitação e da dispersão dos materiais de um estatuto para as materialidades.

Divas da linguagem: leis de organização para o campo do discurso audiovisual

Escrevemos para não morrer, por isso o peso do dedo sobre o teclado do computador. Mas também cantamos para não morrer, daí a força das cordas vocais e do corpo performático que movimentam a exterioridade histórica. E, então, as divas *pop* cantam para que vivamos longa e divinamente. Elas cantam o canto das sereias, deslocam-se no tempo e afinam a voz com a nossa história de hoje: um "infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem", na língua de Foucault (2006a, p. 48). Nessa vocalização, cada sereia, a seu tempo, introduz formas de linguagem, provocando o encantamento dos homens e das mulheres. Sob os sons da nossa história, o funcionamento e a linguagem audiovisual de seus corpos eletrizam um *heartbeat* da nossa condição de existência nesse momento.

Tomei, assim, para uma analítica das formas da linguagem corporal, um grupo de divas *pop*. A experiência nessas materialidades audiovisuais às quais me lanço começou com a curiosidade sobre as imagens históricas que se intrincavam, primeiro, às imagens do clipe de Lady Gaga em *Poker Face*, de 2009. A partir daí, fiquei inquieto com a observação desse funcionamento em outras divas, em outros clipes. Daí emergiu, em segundo lugar, Beyoncé, com *Run the world (Girls)*, de 2011; em terceiro, Rihanna, com *Where have you been*, de 2012; em quarto, Anitta, com *Show das poderosas*, de 2013; seguida de Valeska Popuzada e seu *Beijinho no ombro*, do mesmo ano. Para fechar, Katy Perry, com *Dark horse*, de 2014.

Compõe-se, assim, um *corpus* que formata um quadro na primeira parte da segunda década do século XXI[1].

Digo "compõe-se", e não "compus", pois diferentemente do que se poderia pensar, não escolhi os clipes por data ou por motivo de preferência musical. Essas seis divas *pop* foram selecionadas por meio de minha observação e experiência visual auditiva em dias corriqueiros nos quais estudantes e amigos se entretinham para sair do tédio ou para desestressar de uma pesquisa intermitente. Portanto, o que prevaleceu para elencar os clipes foi sua aberta circulação nos ambientes em que vivi. É importante deixar claro que "uma experiência é alguma coisa que fazemos inteiramente sós, mas só podemos fazê-la na medida em que [...] outros poderão, não digo retomá-la exatamente, mas ao menos, cruzá-la e atravessá-la de novo" (Foucault, 2010, p. 295). Estamos todos juntos aqui, então.

Essas divas cantam e dançam, portanto, uma experiência das possibilidades que cada um vive a seu modo, ao mesmo tempo em que somos sobrepostos pela dessincronização de outras vozes, que acabam assim por incitar a discussão de Foucault (2001, p. 783) sobre "Quem nós somos nesse momento?", problematizando não uma experimentação particular, mas nosso posicionamento como sujeitos. Esse questionamento vira uma constatação que visualizo na forma de um triângulo. Nos vértices de base temos, em uma ponta, o sujeito – condição dada por práticas que objetivam nossa maneira de ser e também nos colocam em lugares que determinam a posição da qual falamos por meio de relações de poder –; em outra, o momento em que se fala, que, em nosso caso, é o tempo de um domínio daquilo que é atual, cotidiano, estabelecendo as linhas da hora de um presente para a enunciação; e, na ponta que se projeta ao infinito do espaço e do tempo, temos, a meu ver, o corpo – materialidade que faz transbordar o biológico em simbólico e histórico, atravessando o sujeito em todos os seus poros e fixando os limites para

[1] Tratar de um campo audiovisual em um livro de suporte impresso nos traz sempre uma porção de pedras que nem sempre conseguimos remover de nosso caminho. Uma forma de tornar esse percurso menos pedregoso foi minha preocupação ao construir um vídeo no qual apresento as formações e séries que problematizo neste artigo. Isso nos mostra que os textos hoje não se fazem sem a presença da hibridização dos suportes. Para acessar o vídeo em auxílio a esta leitura, digite na busca do YouTube o título "Divas da linguagem – Nilton Milanez", para seguir audiovisualmente esta discussão.

a nossa atualidade. Como não concordar com Foucault (2013, p. 14) ao dizer que "O corpo é ponto zero do mundo"?. Ou seja, o ser da linguagem se dá fortemente a ver por meio de uma experiência cercada por uma "morfologia cosmopolita" do corpo (Milanez, 2011c, p. 199). Isso parece nos mostrar que a experiência não é objeto de uma mera percepção. Outrossim, a experiência acadêmica e intelectual está, de outro modo, nas camadas singulares e nas apropriações coletivas dentro da história de nossos objetos de pesquisa, prescrevendo regulações disciplinares e reinventando posicionamentos históricos.

Seguindo tal partitura, o modo com que me atrevo a tratar desses clipes diz respeito à maneira como a imagem em movimento se torna objeto do discurso. Isto é, o corpo das divas nesses clipes se decanta entre si. Desse modo, um tipo de demarcação, mesmo que geral, é necessário. Considero, então, o que elas têm em comum ao observar a emergência de certos códigos de imagens que se repetem, apontando recortes que mostram o aparecimento de partes específicas do corpo. Depois disso, posso nomeá-las e analisar as diferenças individualizadas de cada uma delas. Esse processo é o que Foucault (2000, p. 47) denominou de "superfícies de emergência", que me auxiliam na delimitação, descrição e análise das novas sequências que vou produzir.

Por que digo "novas" sequências? Porque vou proceder recortando planos de cada vídeo e reorganizando-os em sucessão e associação para compor um outro quadro de sequências em movimento. Isso quer dizer que estou tomando os clipes em sua descontinuidade para constituir não apenas uma série de imagens dos corpos, mas séries dentro de séries, isto é, quadros. Aproveito a interrogação de Foucault (2000, p. 12) – "que 'quadros'"? –, reafirmando em nota o fato de que eles não tratam de uma imagem fixa, mas da "vivacidade do cinema".

Em nosso caso, o tipo de particularidade dos quadros que projetam o videoclipe é um desdobramento das imagens de filmes do cinema e de sua convenção cinematográfica. Quem não se lembra da cena de Fred Astaire dançando e cantando em *Singing in the rain?.* Essa comédia musical de 1952 serve-nos como uma das ancoragens para pensarmos a materialidade da imagem em movimento e do som e seus deslocamentos do cinema para o videoclipe nos anos 1970. Algumas pontuações bem assertivas, que guiaram meu olhar sobre o videoclipe, portanto, acredito caberem aqui.

Primeiro, o videoclipe se organiza sobre convenções cinematográficas. Por outro lado, tem em suas singularidades a projeção não mais em telas de cinema, mas em telões de shows ou casas noturnas. Nossa experiência mais comum foi na própria televisão. Hoje em dia, os clipes circulam na palma de nossas mãos em *iPads*, *tablets*, *iPhones*, *smartphones*. Assim, destaco, primeiro, uma economia espaço-visual do videoclipe e um fortalecimento da intimidade com os clipes, que tem no seu fluxo a grande circulação, mas em circuitos cada vez mais individuais. Segundo, o videoclipe exige a presença de um corpo sob a *performance* de uma experiência visual, trazendo em filigrana não apenas imagens fixas da iconografia *pop*, mas uma proliferação e ampliação de imagens de divas do cinema. Nessa toada, esforço-me para compreender os ecos de imagens cinematográficas que se revivificam sob os contornos corporais das divas de hoje. Porém, em terceiro lugar, é preciso ressaltar a economia pela qual esses corpos visuais são mostrados em termos de nível e duração dos planos, formas sintéticas e compactas de encadeamento, regularidade na repetição de escala de planos, que dão o corpo a ver sob um recorte do olhar bem específico sobre certas partes corporais. Quarto, não tomo os videoclipes em forma de estrutura narrativa, avaliando seu tempo, ritmo, espaço e letra da música. Considero, de outra maneira, as materialidades que desenham os corpos em som e movimento, atentando para o esquadrinhamento do corpo, o cálculo dos gestos, seus recursos de divisão, escalonamento e distribuição das imagens produzindo formas de ver muito agudas, e também para determinados fragmentos corporais como uma metonímia para o corpo, não sem localizar a incidência da imagem sonora sobre uma imagem visual. Quinto, o aspecto que coloca essas observações em um mesmo campo do discurso é a proliferação e popularização muito mais das imagens históricas que se sobrepõem às canções do que da receptividade de valorações das letras das músicas. Sexto, muito brevemente, constato que essa formação visual do videoclipe se estabelece entre economias, momentos de retração e sanfonamento de recursos de produção dados sob os aspectos e nossas maneiras de ver, ouvir e sentir o nosso estar no mundo. Essa vertente, sétimo ponto, nos leva à reinvenção das possibilidades no desenrolamento de visualidades e audibilidades de nossa cultura de imagens.

Sendo assim, busco o tateamento da configuração de um canteiro possível sobre o qual desenvolver um conjunto organizacional de formas

de linguagem e discursos dos videoclipes. Faltou, ainda, dizer que nessa experimentação não estou sozinho, e que me sinto acolhido pelas palavras de Foucault (2010, p. 289) ao escutá-lo dizer que "Só escrevo porque não sei, ainda, exatamente o que pensar sobre essa coisa em que tanto gostaria de pensar."

O corpo é um arquivo audiovisual

O corpo do qual falo no videoclipe é a presença de um corpo performático, inventado pelas cores, pelo figurino, pelo cenário, pelas imagens sonoras e cinematográficas. Esse corpo, portanto, é um corpo de funcionamento em rede que, no nível discursivo, se encadeia a exterioridades históricas marcadas em tempos distintos para contar a história de nosso presente. É por meio desse sistema discursivo no qual o corpo se movimenta que podemos, de uma forma, compreender os domínios audiovisuais em que ele aparece e falar das condições corporais que ele suscita; e, de outra, questionar o corpo que é possível ser mostrado nesse espaço da *perfomance*, cuja inscrição é utilizada para marcar a silhueta de um período específico. Estamos, então, diante de duas grandes esferas que se reduplicam ao se sobreporem e comportarem o corpo: seu lado arquivista e seu modo audiovisual.

Essa ordem tomada para enunciar o corpo ressalta o seu lado arquivista. Primeiro, porque o seu domínio de aparecimento é dado pela "lei do que pode ser dito" (Foucault, 2000a, p. 149), ou melhor, pelas estratégias utilizadas e que nos permitem que vejamos um tipo singular de corpo, único, diferente dos corpos em outros períodos de nossa história visual. Segundo, outro ponto base, é que o corpo cuja montagem proponho aqui é o agrupamento de "fragmentos, regiões e níveis" (Foucault, 2000a, p. 150) corporais que se ajustam como nas peças de um quebra-cabeça. Essa justaposição de contornos corporais é possível pelo estabelecimento de especificidades e regularidades na maneira de se mostrar o corpo no videoclipe. Terceiro, a coordenada espaço-temporal à qual me refiro para o corpo como arquivo é a região de atualidade que ele garante no campo das visualidades presentes. O corpo visto em arquivo tem a sua atualidade como uma questão incontornável: ele fala dos nossos eus, da dispersão que somos nós e que autentica a diferença de nossas identidades.

Na região audiovisual trava-se uma dança nem sempre harmoniosa, mas em consonância com as contradições de nossa época, que evidencia duas parcelas corporais: os olhos e a voz. O amor por ver e o desejo de ouvir e falar são duas forças que nunca repetem o mesmo. Ver, ouvir, falar e cantar ejaculam o ritmo de uma organização de enunciabilidade audiovisual, isto é, os materiais da visão e da audição elencam não apenas sons e imagens, mas materialidades que asseveram a existência de um discurso que justificaria nosso modo de estar no mundo. Quero dizer que vivemos por meio da materialidade corporal de um arquivo audiovisual, ao mesmo tempo recortando regularidades específicas de nossa maneira de gesticular, pisar e olhar, garantindo diferentes possibilidades de se ver e ouvir o outro no que se refere a seu modo de funcionamento. O corpo como arquivo se espalha no mundo em vez de se fechar nele. O corpo como audiovisual transforma as sonoridades e as visualidades de nossa época. O corpo como arquivo audiovisual se reduplica sobre si e congrega a nossa condição privilegiada de existência na atualidade por meio da erótica de ver e escutar. E faço isso com Foucault, que tinha uma "paixão de ver: o que o define é, acima de tudo, a voz, mas também os olhos. Os olhos, a voz. Foucault nunca deixou de ser um vidente" (Deleuze, 2005, p. 60).

Reduplicação de cores: os cabelos e o cromático-discursivo no campo visual

O espaço do videoclipe é o da vidência. Vemos em segundos tempos remotos ao mesmo tempo em que ouvimos as cores das visualidades do nosso próprio presente. Ver o passado e ouvir a atualidade é o que me parece que nos pedem a coloração das imagens do cenário e dos corpos no *corpus* dado. Sobre isso, gostaria de trazer em nota a questão da reduplicação das cores e seu caráter cromático-discursivo.

O cromático-discursivo é uma condição de existência para a capitulação de certas constâncias no suporte audiovisual, no cinema, em geral, e no videoclipe, em particular. A verificação do domínio das cores e a sua superfície de inscrição parece-me ser o primeiro passo para chegarmos à enunciação das cores. A abertura do clipe *Dark horse* se inicia com um *travelling* para a frente, recurso em que a câmera vai avançando para o espaço adentro do clipe, deslizando sobre as águas nas quais vemos um barco de figurações egípcias com Katy Perry ao

centro. Vemos aí um fundo constante da sequência que vai do amarelo ouro se intensificando para um laranja intenso. Além disso, o figurino, tanto da cantora quanto dos bailarinos, reflete o dourado, o prateado e o bege amarelado. Em *Run the world*, as cores da abertura vão do bege palha nas roupas de Beyoncé à coloração do céu ao fundo. As cores se autenticam em marrom na cor do cavalo que ela cavalga, cor que vai se reduplicar nos objetos cenográficos e no figurino do grupo de bailarinos. O tom de acobreado surge como que um filtro para todo o clipe, que cobre também a pele de Beyoncé. Em *Where have you been*, Rihanna surge das águas com um tom de bronze escuro e reflexos de luz amarelo ouro e caramelo sobre seu corpo. O clipe todo segue com uma coloração bege cor de areia, dourado avermelhado e pontos de amarelo intenso. O dourado queimado acetinado, o marrom acobreado, o bege claro são algumas das tonalidades para a pele da cantora.

Nesse quadro, visto que penso nele como a constituição de uma série cromático-discursiva, a coloração, à primeira vista tomada como em branco e preto, *No show das poderosas* reduplica ao longo clipe a tonalidade de chá preto em marrom dourado um tanto apagado pelo jogo de luzes. O corpo de Anitta se torna efeito de dourado numa paleta de cores junto com a formação cromática em cascata dos videoclipes que estamos observando aqui.

Essa brevíssima descrição nos auxilia a compor, em um quadro de dispersão, a convergência para uma coloração dourada, se tomarmos os clipes como uma série de quadros em espaço cênico, objetos cenográficos, figurino e a pele das divas. Há, portanto, uma especificidade no domínio cromático-discursivo, verificada à medida que os vídeos passam sob nossos olhos individualmente, e mais claramente, se colocarmos essas cores lado a lado. Sobre esse tipo de constatação geral, quero indicar um elemento bastante pontual. De um espaço largo de observação das cores para um lugar específico, paro meu olhar sobre a cabeleira das divas e as regularidades que elas introduzem. Lady Gaga e Katy Perry se apresentam com variações de loiro platinado. Valeska Popuzada mantém seus cabelos em loiro e loiro mel. A coloração dos cabelos de Anitta e Rihanna tomam os tons de castanho, castanho escuro, castanho acobreado. Em Beyoncé, prevalece na maior parte do tempo o loiro dourado.

Nessa linha de cores, a questão é que tanto em sentido largo quanto em sentido estrito o tom de dourado é o ponto de fusão da coloração dos

clipes, sobretudo quando aponto o lugar dos cabelos que aparecem sempre no centro do campo visual. O que, então, essas cores enunciam? Fiquemos atentos que não estou trabalhando com uma teoria das cores cristalizadas nem retomando uma possível interpretação das cores preconcebida. Para estabelecer o lugar discursivo para o qual uma cor aponta, estou alerta para os lugares em que elas aparecem, para sua disposição dentro de nosso campo visual e para a relação do espaço cênico com os corpos. Nesse sentido, é retomada a espessura histórica de imagens de força, ação e virilidade dadas a ver em figuras míticas, como a alusão à Cleópatra em *Dark horse* ou a configuração de efeitos de soberania e controle ao cavalgar um cavalo aparentemente selvagem. Ainda, as personagens-cantoras situam-se sempre no centro da tela, em posições corporais de dominação em relação às esferas cênicas que as envolvem. O fio condutor, portanto, dessa formação parece desembocar em uma figura de realeza para nossas divas, culminando nos ecos culturais de suas cabeleiras. A tonalidade de dourado que perpassa pelos cabelos formata o campo de memória da luz e da cor dourada do ouro na coroa de reis e rainhas. Assim, a dispersão de tonalidades douradas ao longo do clipe, sua fusão e síntese nos cabelos das divas enunciam o espaço cromático-discursivo para aqueles fios de ouro: o lugar de soberania da mulher, que é traçado pela cor de sua pele e de seus cabelos, morfologias corporais para possibilidades da condição da mulher hoje. Os cabelos, por assim dizer, são a parcela do esquadrinhamento corporal que, em seu funcionamento no campo visual do clipe, coloca em rede pequenos acontecimentos que fazem deflagrar uma condição dada para este momento histórico.

Outras experiências de reduplicação histórica: rosto, mãos, pés, púbis

Não há sentido que não traga em si a reduplicação, isso que é a proliferação dos discursos e seu desdobramento em outros discursos. A reduplicação é, assim, constitutiva dos nossos objetos de estudo. Este setor do discurso, a “reduplicação da linguagem”, para retomar Foucault (2006a, p. 50), é fermentação analítica para o estudo da imagem em movimento e do som. Tomo que a imagem, no que ela tem de visual e sonoro, é a menor unidade discursiva de nosso arquivo audiovisual. O menos que é mais, máxima estética e comportamental que corre nossa época de hoje

e se faz presente também como método de análise que veste nossa teoria discursiva do audiovisual. Para onde olhar nessa rede tão intrincada de visões e sonoridades? Sigo a dica dos mais experientes e olho "signos frequentemente imperceptíveis e quase fúteis" (Foucault, 2006a, p. 50). Percorro, então, meu olhar sobre formas e movimentos corporais pequenos para colocá-los em rede com outros segmentos de detalhes menores para entender o tipo de acontecimento que esses frankensteins corporais colocam em discurso. Vejamos algumas modalidades de reduplicação de porções corporais e os discursos que elas movimentam, lembrando que as cerco pela constituição de suas regularidades específicas.

O rosto e as mãos. Consideremos as formas de verificação do domínio morfológico-corporal do rosto e das mãos. A partitura corporal está sempre atrelada a uma visualidade já-vista antes, o que coloca o corpo em um campo de memória sócio-histórico, retomando noções e lugares coletivos de experiência visual compartilhada. Nessa constituição de séries específicas, veremos que as mãos servem de instrumento para emoldurar o rosto, abrindo janelas para enunciar posicionamentos dados em nossa cultura visual. Lady Gaga utiliza as mãos para, de baixo para cima, com elas espalmadas e em v, indicar o rosto, tomando o queixo como ponto de partida e levando nosso olhar para sua face. Com os dedos fechados em círculo, olha por entre eles, realçando o lugar do olhar proibido, da curiosidade e do *voyeurismo* constitutivo ao ato de ver, e as mesmas mãos que escondem o rosto com as palmas viradas para ele abrem-se e fecham-se em um movimento de descortinamento, produzindo o efeito de espetáculo que se inicia, tomando-nos como espectadores. O campo visual nos envolve em um convite a ver de frente o que se tem a mostrar. A ordem do dizer instaura a exigência da visualidade em um universo midiático do espetáculo da intimidade ao público. Beyoncé desliza o dedo indicador sobre sua bochecha, evidenciando o lugar cristalizado para uma imagem visual coletiva de inocência, ironicamente orquestrada em relação a seus movimentos pélvicos, de cabeça e de pernas ao longo do clipe. Ela também levanta os punhos e põe os dedos das mãos em riste na altura do rosto para finalizar com as mãos posicionadas de forma a colocar a cabeça para trás, mão respaldada na altura da garganta, gestual de incitação a uma imagem possível para o gozo, em uma formação centrada em movimentações sexualizadas de seu corpo. Os dedos percorrem do nariz a boca, encerrando um quadro de ofertamento sexual. Anitta estende o

braço em nossa direção com a palma da mão virada para nós, incitando-nos a parar e olhar para seu rosto. O movimento é dado a ver como enfrentamento de um corpo a corpo. Rihanna se mostra sob a forma de uma reduplicação do rosto, desdobrando-se em várias faces com imagens reconhecidas de nossa visualidade sensual, o êxtase sexual. Ao mesmo tempo, a reduplicação dos braços faz ressurgir a memória da imagem de Durga, deusa da fartura, com seus mil braços (para nos pegar?). Katy Perry faz de seu rosto uma metonímia para o corpo. A mão batiza em crescendo as partes de seu corpo, acentuando as curvas e o seu perfil, ao mostrar-se deitada de lado para nós, videoespectadores. O rosto, assim, compõe a formação de um lugar de identidades e de reconhecimento de si pelo outro. Tenho que ressaltar que a forma de se fazer ver pelo outro é marcada pelo esquadrinhamento do corpo e dos gestos de forma a configurar um campo do ver cercado pela ordem da sensualização, seja como modo de enfrentamento, convite, oferta ou agenciamento de formas do desejo cujas imagens são reconhecidas como tal em nosso seio social de imagens já vistas. O campo de formação não pode ainda ser reduzido a tal caráter. Fatores também significativos junto àqueles que apontei são, enfim, a formação da sensualização, do sentir e do tocar, que parecem estabelecer um procedimento visual que gerencia nossas formas de relação e contato social, imprimindo formas de sensibilidade com um formato padrão que, antes de estar nos clipes, a meu ver, é repetido do lado de fora da tela videática. Nesse sentido, acredito que as divas não apenas criam, mas observo que sua produção videográfica está fortemente atenta aos movimentos corpóreo-culturais que nos identificam em nossas relações, arrematando um campo de memória das formas morfológico-corporais, assediando-nos no dia a dia dos embates corporais.

Os pés. O corpo nesses clipes se repete sem cessar. Os pés se arregimentam em um setor discursivo para a mecânica dos corpos sob o efeito da espontaneidade dos movimentos entre imagem e som. Entretanto, o movimento dos pés é regido por uma ordem automática do balanço da música, que exige movimentos muito disciplinadores, de cálculos muito organizados e passadas milimetradas. Essa biomecânica coreografada dos pés monta uma ditadura da morfologia corporal, incentivada pela audibilidade da música, que coloca o campo auditivo marcado pela batida martelada da canção – aquele momento em que acontece a repetição do grave comum nas músicas que se enquadram no eletropop – junto com

o campo visual. A imagem em movimento e a imagem acústica criam um novo acontecimento: fazem ressurgir imagens em nosso cenário coletivo audiovisual da marcha, da apresentação de pelotões, de soldados reunidos em desfile. Assim, a *performance* biomecânica dos corpos de pés acelerados cria um efeito de espontaneidade corporal. A contradição passa a ser, portanto, a ruptura do discurso que, de um lado, cria a ilusão de liberdade dos movimentos, mas retoma, de outro, a espessura histórica audiovisual de um militarismo do exército corporal (Milanez, 2006). Entretanto, ressalto que as tomadas sobre os pés são feitas em simetria com dois outros recortes, a de um enquadramento em escala de plano americano, na qual parte do peito e o rosto ficam em evidência, como também e, sobretudo, a mostragem dos movimentos pélvicos, que são tidos como uma circunferência da qual partem os olhares para cima, no rosto, e para baixo, nos pés.

O púbis. A ordem do olhar da subjetiva da câmera nesses videoclipes gira sobre o eixo do púbis. A repetição e a focalização não são apenas dos movimentos pélvicos, mas principalmente da indicação do púbis com as mãos. O meticuloso trabalho sobre um olhar para o púbis é traçado por dois recursos audiovisuais: o movimento de câmera sobre o corpo e a incidência da imagem sonora, elemento acústico-imagético, sobre uma parcela corporal. Trago alguns exemplos. Em *Poker face*, o movimento utilizado para mostrar o púbis é um *travelling* para a frente, condição que nos arrasta como espectadores para dentro da tela, colocando-nos diante da pelve. O recurso videográfico, portanto, funciona como processo de inserção do sujeito no interior do vídeo, recriando o efeito de participação ativa no enfrentamento entre corpo virtual, do vídeo, e o corpo tópico, o nosso. No que diz respeito à audibilidade, o instante em que esse movimento se desloca é aquele em que percebemos o acústico na imagem sonora no pronunciamento do dizer *I'll get him hot, show him what I've got*, que traduzo como: *Vou deixá-lo com tesão, mostre pra ele o que eu tenho*. A incidência da imagem acústica *I've got* em nosso campo auditivo coincide com o campo visual em que Lady Gaga movimenta sua região pélvica de cima para baixo, estirada em uma cadeira longa. Em *Beijinho no ombro*, Valeska Popozuda também aparece em uma cadeira da mesma extensão, deitada de lado. O movimento da câmera alterna de um plano conjunto, na tomada anterior, quando podemos ver a cena como um todo, para um plano aproximado, que focaliza suas pernas dobradas

exigindo nosso olhar, pela centralidade da imagem, sobre seu púbis. Esse momento da edição é reservado à fala *Tá rachando a cara, tá querendo aparecer*, que aglutina a imagem visual da região pélvica à imagem sonora de *Tá rachando a cara*, contribuindo para um posicionamento frontal na qual o sujeito dá de cara com a buceta. Em cadeia, Rihanna canta *Someone who can please me*, que traduzo como *Alguém que possa me dar prazer.* A sequência sonora *please me* emerge em um *flash* do brevíssimo plano em que a gesticulação das pernas encerra e incita a presença do púbis sob a forma da contração do movimento. A contração do movimento pélvico e o lançamento acústico do som da palavra colocam-nas juntas em um único instante de tensão. Bem, a questão enunciativa que se põe parece querer se colocar como uma forma de transgressão, indicando, mostrando e dizendo sobre a buceta como um interdito. Mas, ao insistir na visualização da região sexual não estariam essas imagens visuais e sonoras reafirmando uma norma? A meu ver, aquele domínio em que se discute que a buceta é uma forma de poder parece muito mais se deslocar para o domínio em que ela é o lugar da normatização, uma vez que escaneia o sexo de maneira científica e microscópica. Tal atitude se coloca fora do escopo de uma arte erótica, tomando as formas de um *sargento do sexo* (Foucault, 2006b, p. 366), servindo às produções de normalização e divulgação da ordem de um discurso sexual de despossessão do prazer, apagando a arte erótica como condição de existência para o sujeito.

De qualquer maneira, o interessante é notarmos que esses ecos culturais visuoauditivos aparecem na rede de uma espessura dada, que se mostra também em imagem nos videoclipes. São imagens que nos apresentam a condição de possibilidades desses discursos. A imagem de Cleópatra no cinema e os adereços de uma percepção embranquecida do universo egípcio são intervenções bastante constantes nos clipes, como também a sobreposição da figura de Marylin no clipe de Katy Perry. Enfim, a presença da mulher se configura em uma formação na qual o discurso da força, da juventude e da sedução é materializado por meio da recorrência de uma imagem de mulher vulgarizada historicamente no espaço do exótico, estabelecendo um mundo distante, onde, por isso mesmo, tudo poderia ser permitido. A dispersão de imagens é um tipo de reduplicação da historicidade, ecos visuais e sonoros para reinscrição do corpo como estrato de formações históricas, que construímos não somente para uma condição da mulher, mas para os sujeitos de hoje.

Canto final: elas e nós com as mil e uma noites

De tudo o que foi dito, acho que posso escolher duas questões que poderiam orientar problematizações por vir. Uma é compreender o corpo sob a perspectiva de um arquivo audiovisual, não somente uma posição teórica imagético-discursiva orientada, mas também uma forma de estar no mundo. O corpo audiovisual não se biparte, ele se refrata em inúmeras possibilidades de reduplicações do casamento entre imagens vistas e imagens sonoras. A outra é tomar a repetição da melodia corporal na sua mais fina camada histórica, cujo mimetismo é um mote para redescobrir o corpo e as camadas históricas das mutações do ver e do ouvir que elas recobrem. Nesse sentido, Lady Gaga, Beyoncé, Rihanna, Anitta, Valeska Popuzada e Katy Perry se reduplicam sobre si mesmas e poderiam elas todas estar cantando e dançando a mesma canção. Os traços semiológicos de seus gestos se encaixam, se redizem, se completam, de um lado, numa vertente corporal uníssona e, de outro, numa formação heterogênea de pequeníníssimas individualidades. Não há, portanto, cópia ou reprodução de seus compassos corporais. De outra forma, sim, uma reorganização do balé corpóreo audiovisual cujo ventilador da história faz esvoaçar os fios de acontecimentos que os cabelos emprestam da história, reposicionando-os. As materialidades do audiovisual são um modo de enunciar o sujeito na tela e na vida; os corpos audiovisuais gerenciam saberes e recriam a estratificação dos modos de recontar e recantar as visualidades cotidianas. As divas são divas porque acessam em torno de si multiplicações do já-visto e do já-ouvido, reduplicando o conto, o canto, o corpo e a história numa atitude agonizante e desafinada para tentar manter segura e bem afinada a corda do instrumento que nos faz vibrar. Elas, Sherazades do videoclipe, nós, Sherazades na vida.

Referências

DELEUZE, G. Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (saber). *In:* DELEUZE, G. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasilense, 2005. p. 57-77.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber.* Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronun-

ciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. De Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000b.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce que les Lumières? *In:* FOUCAULT, M. *Dits et Ecrits II.* 1976-1988. Paris: Quarto-Gallimard, 2001. p. 1381-1397.

FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. *In:* MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p. 47-59. (Ditos & Escritos, Vol III).

FOUCAULT, M. Sade, o sargento do sexo. *In:* MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética:*: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 366-370. (Ditos & Escritos, Vol. III).

FOUCAULT, M. Conversa com Michel Foucault. *In:* MOTTA, M. B. (org.). *Repensar a política.* Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 289-347. (Ditos & Escritos, Vol. VI).

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias.* Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GREGOLIN, M. R. Recitações de mitos: a história nas lentes da mídia. *In:* GREGOLIN, M. R. (org.). *Filigranas do discurso*: as vozes da história. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000. p. 19-34.

MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago. *In:* NAVARRO, Pedro (org.). *Texto e discurso.* São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.

MILANEZ, N. *Discurso e Imagem em movimento*: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. Claraluz: São Carlos, 2011a.

MILANEZ, N. O nó discursivo entre corpo e imagem. Intericonicidade e Brasilidade. *In:* TFOUNI, L. V.; CHIARETTI, P.; MONTE-SERRAT, D. M. (org.). *A análise do discurso e suas interfaces.* São Carlos: Pedro & João, 2011b. p. 147-165.

MILANEZ, N. Materialidades da paixão: sentidos para uma semiologia do corpo. *In:* SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. (ed.). *Discurso semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011c. p. 197-220.

MILANEZ, N. A "Casa de Usher" de Roger Cor'man: o campo de memória e o cromático discursivo no discurso fílmico. *Revista Letras & Letras,* Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 579-590, 2012.

MILANEZ, N. O corpo-objeto e outros espaços: materialidades audiovisuais de zumbis. *In:* TASSO, I.; SILVA, É. (org.). *Lingua(gens) em discurso:* a formação dos objetos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014. p. 165-186. (Coleção: Linguagem & Sociedade, volume 7).

MILANEZ, N. Modos de enunciar a pele do corpo: quais os lugares de onde vêm A pele que habito de Almodóvar. *In:* TASSO, I.; CAMPOS, J. (org.). *Imagem e(m) Discurso*: a formação das modalidades enunciativas. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015a. p. 97-118. (Coleção: Linguagem & Sociedade, volume 8).

MILANEZ, N. *Modos de enunciar a pele do corpo.* Discussão do filme francês "A pele

que habito" (2011), de Almodóvar. Registro audiovisual, Vitória da Conquista: Labedisco, 2015b.

SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale.* Paris: Payot, 1969.

Videografia

POKER face. [*S. l.*: *s. n.*]. 2009. 1 vídeo (3 min 35 seg). Music video by Lady Gaga performing Poker Face. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bESGLojNYSo>. Acesso em: 20 jun. 2015.

RUN the World (Girls) (Video - Main Version). [*S. l.*: *s. n.*]. 2011 1 vídeo (4 min 50 seg). Beyoncé's official video for 'Run The World (Girls)'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_iwe6U>. Acesso em: 20 jun. 2015.

WHERE Have You Been. [*S. l.*: *s. n.*]. 2012 1 vídeo (4 min 28 seg). Music video by Rihanna performing Where Have You Been. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HBxt_v0WF6Y>. Acesso em: 20 jun. 2015.

SHOW das Poderosas. [*S. l.*: *s. n.*]. 2013 1 vídeo (2 min 54 seg). Clipe oficial da música "Show das Poderosas". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>. Acesso em: 20 jun. 2015.

BEIJINHO no Ombro. [*S. l.*: *s. n.*]. 2013 1 vídeo (7 min 43 seg). Valesca Popozuda em seu primeiro clipe oficial "Beijinho No Ombro". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7gjBeo>. Acesso em: 20 jun. 2015.

DARK Horse ft. Juicy J. [*S. l.*: *s. n.*]. 2014 1 vídeo (3 min 45 seg). Music video by Katy Perry performing Dark Horse. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0KSOMA3QBU0>. Acesso em: 20 jun. 2015.

Capítulo 7

Entre corpos, falas e fotografias: processos de mediação entre os Tembé-Tenetehara

Ivânia dos Santos Neves (UFPA)
ivanian@uol.com.br
Ana Shirley Penaforte Cardoso (Unama)
spenaforte@gmail.com

Introdução

> *Não tira foto assim não, minino! Vai banhar! Tá feio! Tá sujo!*
> *Não pode aparecer assim não! Vai enfeiar o projeto aí!*
>
> Hoy Suruí, professora indígena

O desejo de "guardar", de "gravar" cenas cotidianas por meio de imagens sempre esteve presente em todas as culturas de que se tem notícia. Ele acompanha a história da humanidade. Em diferentes configurações, ele estava presente nas gravuras rupestres e no caráter mágico que aquelas sociedades lhes atribuíam. A fotografia e suas singularidades, de certa forma, representam mais um capítulo da história desse desejo.

Bem antes do cinema, do rádio e da televisão, os poderosos meios de comunicação massiva do século XX, a circulação da fotografia já atravessava todas as fronteiras culturais entre os continentes, quer fossem relacionadas às classes sociais, à família, ao gênero, à etnia, à religião ou às colonialidades. Ainda hoje, tanto nas versões analógicas como nas digitais, ela está aí, presente nos novos espaços de produção de sentidos que as redes sociais representam e prossegue produzindo novas experiências, revelando e silenciando memórias.

Neste estudo, analisamos o processo de produção de quatro registros fotográficos de duas lideranças da sociedade indígena Tembé-Tenetehara, da Terra Indígena Alto Rio Guamá, no nordeste do estado

do Pará. Esses registros foram realizados em agosto de 2014, durante a realização do projeto "Patrimônio Cultural Tembé-Tenetehara", financiado pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. No início do projeto, nas primeiras imagens, os Tembé-Tenetehara apareceram vestidos apenas com roupas ocidentais, mas à medida que as ações foram se desenvolvendo, seus corpos foram se desnudando. O diálogo tácito que estabelecemos com eles envolveu a exibição política de seus corpos.

> O corpo está mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a criminologias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é revestido por relações de poder e de dominação. (Foucault, 2010, p. 29).

Os corpos desses indígenas são lugares de escrita, constituídos por estratégias discursivas que configuram sua subjetividade. Contactados desde o início da colonização da Amazônia, depois de passarem por muitos conflitos e de negociarem sua tradição com as mais diferentes instituições ocidentais, como a mídia, a escola, a igreja, as frentes econômicas e os projetos de desenvolvimento da região, hoje eles não desconhecem a complexidade do processo de mediação que envolve suas fotografias.

Como já realizamos outros projetos com sociedades indígenas, não desconsideramos que, atualmente, mesmo com as redes sociais e a presença indígena nas universidades, em relação às pesquisas acadêmicas existe uma partilha de poder bem delineada. Ainda somos nós, os não índios, que fotografamos e escrevemos sobre essa experiência.

> Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière, 2005, p. 15).

Para nossas análises, no rastro do que nos ensina Michel Foucault (2005), entendemos as fotografias como enunciados visuais constituídos

com suas condições de possibilidades históricas. Compreendemos que os Tembé-Tenetehara e nós, da equipe do projeto, somos sujeitos historicamente construídos. Sabemos que o processo de interação que estabelecemos com eles, bastante imbricado com os objetivos do projeto, foi decisivo para o resultado final das fotografias.

Também tomamos como referências teóricas as formulações de Martín-Barbero (2009) sobre mediação e cultura; de Rosário Gregolin (2011), em suas discussões sobre protocolos de leituras e agenciamento de identidades nas imagens; de Roland Barthes (1990), para quem a fotografia está bem além do vivível; e de Philippe Dubois (2010), que procura compreender as complexidades do ato fotográfico.

Sobre fotografias

> *Como reencontrar essa extravagância, essa insolente liberdade que foram contemporâneas do nascimento da fotografia?*
> *As imagens, então, corriam o mundo sob identidades falaciosas.*
>
> Michel Foucault (2009, p. 347)

Entre a máquina e as figuras que se projetam com a incisão de luz, acontecem fenômenos descontínuos, talvez gestos insubmissos às ambições e aos desejos do sujeito sobre o objeto. No processo de ir e vir do pensamento humano, no século XIX irrompeu a fotografia, que desde então vem inscrevendo, de forma enviesada, em mosaicos de tempo, incontáveis histórias por meio de diferentes aspectos do olhar sobre o outro e sobre si mesmo.

Aparato eletrônico, a câmera fotográfica, conforme se conhece hoje, na contemporaneidade, distancia-se bastante dos elementos mecânicos, das engrenagens funcionais da caixa escura que, através de um pequeno orifício, enchia-se de luz. Esse dispositivo, desde seu surgimento, trouxe a possibilidade de registrar e, posteriormente, por meio de técnicas que envolvem processos físico-químicos e digitais, de "fixar" imagens em superfícies.

Nossa discussão considera que a circulação das fotografias, nos mais diferentes meios de comunicação, é parte bastante significativa dos processos de (re)produção das identidades indígenas. Como espaço de interação e mediação, ela não está dissociada dos interesses políticos,

econômicos, das relações de poder e das práticas culturais que as envolvem. Para Martín-Barbero (2009, p. 289):

> Na redefinição da cultura é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor.

Neste sentido, entendemos que a mediação estabelecida pelas imagens ocupa um significativo papel no processo de subalternização dos povos indígenas no Brasil, que começou a se estabelecer com o sistema colonial. Percebemos como os desenhos, as pinturas e as fotografias foram e continuam sendo muito significativas nos processos de interação estabelecidos entre as colônias e as metrópoles europeias. Agora, nas redes sociais de nosso tempo, ou mesmo nas luxuosas impressões de livros e revistas, essas imagens atualizam memórias, refutam e reforçam discursos sobre essas sociedades.

> A imagem é um operador de memória social, comportando no seu interior um programa de leitura, um percurso inscrito discursivamente em outro lugar. Esse programa de leitura está inscrito na própria materialidade da imagem, mas é um percurso que, lógico, não nasce na imagem, há todo um processo de intertextualidade, de interdiscursividade, da memória das imagens que vão produzir isso que é um acontecimento, mas que não prescinde, de maneira nenhuma, da história. (Gregolin, 2011, p 93).

Para Barthes (1990), a espessura visível de uma fotografia vai além do verbal. Pensando com ele, apreendemos as fotografias como uma materialidade enunciativa. Nessa perspectiva, ela possibilita visibilizar e, ao mesmo tempo, silenciar inscrições traduzidas nos corpos dos Tembé-Tenetehara.

> Quaisquer que sejam sua origem e finalidade, a fotografia não é apenas um produto ou um caminho, é também um objeto dotado de autonomia estrutural; sem pretender absolutamente separar este objeto de sua finalidade, faz-se necessário prever um método particular anterior à

> própria análise sociológica, e que só poderá ser a análise imanente dessa estrutura original que é uma fotografia. (Barthes, 1990, p. 11).

O ato fotográfico, para Dubois (2010), envolve um processo bem mais complexo do que simplesmente acionar um botão, pois é justamente nesse momento que o fotógrafo não vê. Para ele, fotografia é um enunciado complexo, e não se limita a ser um "espelho" do real, nem uma transformação do real.

> A imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut,* que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. (Dubois, 2010, p. 161).

A epígrafe que abre este texto é a fala de uma professora indígena preocupada com a apresentação das crianças diante das câmeras fotográficas. Nesse outro projeto, realizado com o povo Suruí-Aikewára em 2010, também podemos observar algumas características desses processos que envolvem os atos fotográficos: suas tensões, suas resistências, seu jogo de poder e a importância desse instante. Hoy Suruí, diante da equipe do projeto, negociava o "mostrar-se" para as câmeras.

Sobre a sociedade Tembé-Tenetehara

O povo Tembé-Tenetehara, de língua e tradição Tupi, há décadas vive uma intensa luta para conseguir manter a posse da Terra Indígena Alto Rio Guamá. Em função desses intensos conflitos, atendendo ao convite do Ministério Público, o Iphan financiou o projeto para a produção de um livro sobre a cultura dessa sociedade. De dezembro de 2013 a janeiro de 2015, desenvolvemos uma série de ações com oito aldeias Tembé e finalizamos o livro "Patrimônio Cultural Tembé-Tenetehara" (Neves; Cardoso, 2015).

A pesquisa tomou como princípio norteador a cartografia, no sentido que lhe atribui Martín-Barbero (2004). Em linhas gerais, ele nos diz que é preciso elaborar mapas cartográficos conforme se caminha pelo

território pesquisado e deixar que as descobertas percebidas durante o percurso (re)situem o investigador em direção às matrizes culturais dos espaços sociais e das operações comunicacionais que compõem o processo.

Esta investigação nos permitiu identificar as diferenças que constituem esses indígenas nos processos de interação social em que estão envolvidos, seu cotidiano, suas perspectivas, seus desafios como indígenas e sujeitos históricos. A convivência com eles nos permitiu entender melhor como os próprios Tembé-Tenehara interagem com as imagens de si.

Durante o processo da pesquisa, acompanhamos a mudança de atitude de algumas lideranças em relação aos registros fotográficos. Pesa sobre os Tembé a acusação frequente de não serem mais indígenas e, por isso, não teriam mais direito à terra indígena. Quando entenderam que aparecer no livro seria um momento especial para "mostrarem-se" indígenas, atribuíram menor importância às roupas ocidentais e fizeram questão de aparecer nas imagens com os elementos que os identificavam como uma sociedade de origem Tupi. Mesmo aqueles que são evangélicos e, de certa forma, resistem às práticas tradicionais do grafismo e dos corpos desnudados, assumiram outra posição.

Negociações de identidade: Reginaldo Tembé e as fotografias

Na terceira visita à aldeia Cajueiro, Reginaldo Tembé, pastor evangélico e a pessoa autorizada pelo grupo para interagir com os não índios, diferentemente do que aconteceu no início, quando foi muito resistente à nossa presença, estava bem mais receptivo. Nesse momento, ele entendia melhor a finalidade do projeto e incentivava a colaboração de todos para que fizéssemos os registros.

Depois de uma extensa reunião sobre a produção do livro, que tratou da acusação de não serem mais indígenas, começamos uma sessão de fotografias. Quando chegou a vez de Reginaldo Tembé, pedimos apenas que tirasse uma caneta colada à sua camiseta, mas ele nos respondeu: "Para fazer essa foto, eu tiro até a blusa". Depois dele, outros Tembé, apesar da interdição religiosa, também quiseram ser fotografados sem camisa.

A atitude de Reginaldo representou sua preocupação com diálogos futuros envolvendo os possíveis interlocutores das imagens colocadas em

circulação pelo livro. Ele assumiu seu corpo como um espaço de memórias que reúne um emaranhado de enunciados dispersos sobre sociedades indígenas. A ideia de ser reconhecido pelo outro como indígena tornou necessária e justificável a exposição de seu corpo desnudo. Embora transite por diferentes identidades, ele conhece o estereótipo do índio brasileiro, sempre nu e/ou pintado com grafismos.

Ao mesmo tempo em que suas memórias podem estar atravessadas pelos discursos históricos implantados na contemporaneidade sobre uma identidade indígena selvagem, nessa situação elas também podem ser vistas como uma estratégia de resistência diante das ameaças impostas pelos não índios. Ele negocia suas identidades: como pastor evangélico, jamais apareceria sem camisa, mas para reforçar a "indianidade" de sua sociedade, não titubeou.

Fotografia 1 – Reginaldo Tembé

Foto: Shirley Penaforte.

Fotografia 2 – Reginaldo Tembé

Foto: Shirley Penaforte.

Ainda que de maneira inconsciente, sua decisão está relacionada à expectativa de como a sociedade espera vê-los. Reduzir o ato fotográfico (Dubois, 2010) apenas ao movimento de acionar o diafragma é muito simples diante da complexidade da experiência que vivemos com ele. As imagens produzidas estão atreladas a um fio discursivo, retomam uma memória das imagens a partir do que já temos armazenado durante a vida e, sobretudo, diante de singulares condições de possibilidades históricas, como afirma Gregolin (2011).

Uma mulher cacique: Célia Tembé e as práticas tradicionais

Outro acontecimento significativo nas ações do projeto foi o encontro com Célia Tembé, uma das mulheres mais importantes de sua sociedade. Atualmente, ela ainda mantém uma casa na aldeia Cajueiro, por causa da escola, do posto de saúde e do acesso à telefonia. Há três anos, porém, decidiu fundar uma aldeia onde vive com sua família mais intensamente as práticas culturais Tupi.

Na primeira imagem (Fotografia 3), Célia Tembé ainda estava na aldeia Cajueiro, onde nos conhecemos. Trajava um vestido florido simples. Algumas vezes a vimos vestida dessa forma, durante as reuniões no Cajueiro, nas viagens para as cidades vizinhas. Quando nos convidou para conhecer sua nova aldeia, onde é cacique, disse que estaria vestida de forma tradicional e que gostaria muito que conhecêssemos seu cotidiano.

Durante a visita (Fotografia 4), Célia e sua família organizaram um ritual com a apresentação de danças, músicas e comidas, além do uso dos grafismos corporais e dos adereços, como maracás, cocás e saias, para que registrássemos no livro. Ela também fez questão de nos mostrar como seus filhos e netos, desde criança, falam a língua Tenetehara.

Naquele momento, Célia Tembé, por meio de sua própria cosmologia, provavelmente viu, nesses atos fotográficos, a perspectiva de perpetuação do tempo proposta por Dubois (2010, p. 168):

> O ato fotográfico implica, portanto, não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma passagem, de uma transposição irredutível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado; do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra.

Fotografia 3 – Célia Tembé
na Aldeia Cajueiro

Foto: Shirley Penaforte.

Fotografia 4 – Célia Tembé
na Aldeia Ka'a Pitepehar

Foto: Shirley Penaforte.

Os registros fotográficos, para ela, tinham dois objetivos: um voltado para os futuros leitores do livro, mas o outro, talvez mais importante, relacionado ao fortalecimento da tradição indígena entre as crianças, que se sentiam muito prestigiadas diante das câmeras fotográficas. Para Célia Tembé, o livro representa uma ação afirmativa de sua cultura. Ela, assim como Reginaldo, também projeta um diálogo com o futuro.

Considerações finais

Os acontecimentos envolvendo Reginaldo e Célia Tembé nos mostraram que eles não se posicionam de forma ingênua diante da fotografia e das relações de poder que ela agencia, nem ignoram que o processo todo também pode influenciar as decisões governamentais a respeito de seus direitos.

Entendemos que as situações envolvendo essas duas lideranças se atravessam, sobrepõem-se e formam enunciados visuais recorrentes diante das condições de possibilidades históricas. E o corpo, por intermédio da fotografia, assume a espessura de inscrições sobre o que pode ser dito/visto ou silenciado no âmbito das ordens vigentes sobre sociedades indígenas neste início de século XXI.

> Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (Souza Santos, 2010, p. 23).

Os povos indígenas ainda são vistos, de maneira geral, como separados do popular urbano. Segundo Martín-Barbero (2009, p. 268), "Diante do índio, a tendência mais forte é pensá-lo como primitivo, como um outro, fora da história". Neste sentido, imaginar que grande parte deles esteja bastante atenta aos processos de mediação que envolvem a imagem de seus próprios corpos pode soar como um despropósito. Nossa experiência em projetos com essas sociedades, no entanto, recorrentemente evidencia a preocupação, principalmente das lideranças indígenas, com a produção e circulação de suas fotografias.

Referências

BARTHES, R. *Obvio e obtuso*: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, São Paulo: Papirus, 2010.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, M. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GREGOLIN, M. R Análise do discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. *In:* PIOVEZANI, C. et al. (org.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos, SP: Claraluz, 2011.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo*: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

NEVES, I. Materialidades da história do presente: corpo, mediações e discursos entre os Aikewára. *In:* NEVES, I.; COSTA, A. (org.). *Crianças Aikewára*: entre a tradição e as novas tecnologias na escola. Belém, PA: UNAMA, 2011.

NEVES, I; CARDOSO, A. S. *Patrimônio cultural Tembé-Tenehara*. Belém, PA: IPHAN, 2015.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA SANTOS, B. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 2010.

Capítulo 8

Image, art and sensation in discourse analysis[1]

Simone Tiemi Hashiguti (UFU)
simone.hashiguti@ufu.br

Introduction

My purpose in this essay is to reflect on image, discourse, and sensation. I start by reporting my affect[2] to a series of photographs about violence and to a photograph of art, as it disrupted that series and provided me retreat during the analytical process. I reflect on two modes of silence that emerged during this event. The first type refers to a lack of verbal reference in the presence of a particular photograph; the second one refers to the need to interrupt the visual series and stop a chain of meanings in a discourse. From these considerations, I problematize enunciation and the visual field, the bodily dimension of the researcher in discourse analysis, and the potency of art to constitute a line of flight. Underpinning my discussion are the concepts of precariousness and sensation.

---

[1] This is a revised and extended version of the paper titled: The Silence of Images: Reflections on Visual Materialities, Production of Meaning and Discursive Memory published at the Proceedings of the II CID – II National and I International Colloquium of the Research Group Body and Image in Discourse: Body, Arts, Cinema and Other Kinds of Media. Federal University of Uberlândia, December 03-04, 2012.

[2] Affect is a Deleuzian-Guattarian vocabulary based on Spinoza's *affectus* that refers to an ability to affect and be affected. As Brian Massumi points out: "It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act." (Massumi, 1987, p. xvi).

Precariousness is a concept that can be found in works dedicated to the discussion of art and visual culture (Asselin; Lamoureux; Ross, 2008), in which authors like Christine Ross propose it refers to “the ways in which the image or the interface of an artwork interpellates the spectator into an ‘effective’ perceptual perturbation” (Ross, 2008, p. 12-14), that is, it refers less to the ephemerality and contingency[3] of the artworks and images, and more to the order of interpellation and of difference – a somewhat dissensic movement of meaning-making where the perceptible is constituted in a distributive regime of sensibility (Rancière, 2011, 2004)[4]. Hence, precariousness in discursive analyses, as proposed in this paper, is an intellectual movement over a theme and a selected visual corpus for which a precarious (meaning provisory and emerging) analytic framework is built, and which includes the position of spectatorship. It is a vivid, necessary form of relating to the object of gaze and its perceptual order. It is a perspective to consider when images are seen as data for discursive studies and relate to the linguistic, but are not reduced to it, and in analytic frames that comply with the perturbations and responses of the analyst towards the object.

Sensation is a Deleuzian concept. In *Francis Bacon: The logic of sensation*, Deleuze (2002) engages with the artist´s work to construct pictophilosophical (Badiou; Cassin, 2002) concepts that refer to his understanding of Cezanne´s notion of a general logic of sensation. By describing some of Bacon´s paintings and reflecting on his style, he presents aspects he considers to be characteristic of Bacon´s work, such as the isolation of the figure, the depiction of contorted and deformed bodies whose flesh descends from the bones, the presence of flat fields of color and broken tones for the flesh, the distribution of rhythms of sensation in triptych form. Deleuze points out Bacon´s paintings depicted ordinary

[3] Precariousness was also discussed by philosophers such as Martin Heidegger, John Dewey and Gilles Deleuze in their critical positionings towards transcendence and ontology. This paper, however, is not intended to cover this specific conceptual relationship.

[4] The relation between the concepts of precauriosness and dissensus is explained by Ross (2008, p. 14). Dissensus and aesthetics as Rancière (2011, p. 11) argues, refer to non-essentialistic readings: “what is at stake in my research on politics and what ties it up with a research on aesthetics is an attempt to think a specificity of politics as disagreement and a specificity of the aesthetic heterogeneity that break away from the absoluticization of the dissensus as wrong or disaster. It is an attempt to think such exceptionality outside of a plot of purity.”

bodies in situations of constraint and discomfort under invisible forces that were made visible in the flesh (Deleuze, 2002, p. x). This created what Deleuze called the violence of a sensation. Thus, sensation, according to Deleuze, is vibration. It resonates in the body of the viewer. In this essay, such concept helps explain my affect to the photographs and leads me to a discussion on the effect of art and the sensitive field in analytic processes.

The silence of images

At the preface of his *Le mots et les choses* (Foucault, 1966) points out the book arouse from his laughs at reading Jorge Luis Borges' taxonomy of animals in a certain Chinese encyclopedia. In the "Celestial Emporium of Benevolent Knowledge", Borges (1942) proposed the classification of all animals into one of the 14 categories:

> Those that belong to the emperor
> Embalmed ones
> Those that are trained
> Suckling pigs
> Mermaids (or Sirens)
> Fabulous ones
> Stray dogs
> Those that are included in this classification
> Those that tremble as if they were mad
> Innumerable ones
> Those drawn with a very fine camel hair brush
> Et cetera
> Those that have just broken the flower vase
> Those that, at a distance, resemble flies.

According to Foucault, along with laughter at reading such classification, there emerged a sense of uneasiness: although some of the classes in that list would refer to animals we have known of for their real existence, they were put together with unconceivable beings, fabulous creatures, and this way of ordering them was somehow disturbing. In Foucault's words:

> It is not the 'fabulous' animals that are impossible, since they are designated as such, but the narrowness of the distance separating them from (and juxtaposing them to) the stray dogs, or the animals that from a long way off look like flies. What transgresses the boundaries of all imagination, of all possible thought, is simply that alphabetical series (a, b, c, d) which links each of those categories to all the others. (Foucault, 1966, p. xix).

The uneasiness mentioned by Foucault belonged to the capacity of language to assimilate, within its syntax, the unthinkable, the heteroclite, keeping in its surface items whose coherence "is neither determined by an a priori and necessary concatenation, nor imposed on us by immediately perceptible contents". (Foucault, 1966, p. xix). Borges´ heterotopias would have the ability to dry up the meaning of words, contesting the very possibility of grammar.

Images as well may be composed of elements which fit together to the gaze or whose combination may be felt as uneasy. However, such feeling does not have to do with a lack of coherence due to instabilities of the order of a visual grammar (Kress; Van Leeuwen, 2001), or an incongruence between the representing and represented objects in an ontological Husserlian discussion, or even an issue between denotative and connotative relationships in semiotic readings (Barthes, 1977). The sense of uneasiness and transgression mentioned by Foucault, as I reterritorialize it to the interpretation of images and reinterpret it as *silence*, takes place when we consider the relation between word (with its acoustic and visual *images*) and image (as it can be named). Within a discursive theorization of language that considers images as textual elements which can supersede the verbal text and vice-versa for meaning-making, images speak – not in the sense that they would communicate something, but in the sense that they provoke[5] us for and are susceptible to verbalization as they are gazed at from a discursive position. Silence can be an effect when what we read has an unsettling effect, like in the Foucauldian example, and when (1) we gaze at images whose elements do not match as one same unit (in the sense that there would seem to be a

[5] From a different approach, Mitchell (2005) discusses the capacity of images to want things, to be completed by the subject. According to the author, although images have certain autonomy of existence (they exist as units) they always lack something; they are always incomplete. That is why they would want us to incorporate them and be told by us.

disruption in the order of discourse, with the impossibility of enunciation) or (2) because as a unit, the image can cause a momentary suspension of a flow of meanings and discursivity.[6]

During the development of a scientific project that focused on the relationship between image, body and memory[7], urban violence and social exclusion came up as subthemes for attention. As national newspapers constituted daily sources of images, and as a considerable number of images made available scenes of violence, a terrible realization was that the consistent, journalistic regime of light makes regular the presence of distressed bodies: bodies in pain, tortured bodies, excluded bodies, and lifeless bodies become visible and accessible to us in different sections of the newspapers and on a day-to-day or minute basis (in the case of online updates). Back in October 2009, a photograph of a wounded body in a shopping cart was displayed on the front page of a Brazilian newspaper of mass circulation. Among other photographs of the same type that I had encountered and collected for the research, this one significantly caused the effect of silence in me. Despite previous elaborations on this particular photograph as a symbolic materiality in which a sense of humanity had been lost[8], and which were my first attempt to help explain the effect of silence, an urge to readdress the matter of silence in visual-discursive processes of meaning-making remained.

The photograph was originally published at a quasi-central position on the page of the newspaper as a way to illustrate the news about a conflict between rival drug dealer groups in the city of Rio de Janeiro. The headline read: "Horrid scene: body found in cart near Morro dos Macacos (Rio); police count up to 25 dead bodies in 4-day conflict with drug dealers." The image took 2/3 of half of the page, a size that enhanced its visibility even more. The wounded body, apparently a corpse, lay in

---

[6] Orlandi (2002) establishes a typology of silences related to memory and conditions of production of meaning. She asserts that silence occurs in three different forms: the *foundational* silence is the space of emergence of meanings, the necessary continuum that has to be interrupted for meaning to rise; the *constitutive* silence refers to the meanings that have to be silenced for one of them to emerge, and censorship, when certain meanings are forbidden.

[7] Project titled *Discourse and memory: between the verbal and the non-verbal*, developed under my supervision at the Federal University of Uberlândia, from 2008 to 2013.

[8] A previous discussion on the effect of horror and a discursive reading on it is carried in Hashiguti (2012).

a shopping cart and under black and transparent plastic bags filled with garbage. The cart was half inclined over a parked car. It seemed someone had pushed it down the street and it stopped at the curb. Eleven people, mostly kids (one held a skateboard), were near the cart, and most of them were leaning their bodies and sticking their necks to find an angle from behind the car to see it.

At glancing at it on the printed version of the newspaper, I felt an immediate spine tingling sensation followed by a momentarily suspension of meaning. Besides the bodily response, at this initial moment, something about that photograph caused a sensation that I could not name, a strange strangeness, somehow like the Foucauldian uneasiness at Borge´s classification. It was through an analytic gaze, however, in a second moment, that I came to discuss (Hashiguti, 2012) this sense of uneasiness as the momentarily impossibility of speech towards the composition; there had been a suspension of discourse provoked by the combination of the elements in the photograph. Referring thus to situation (1), the presence of visual elements that belonged and represented two different discourses – a shopping cart, which is an object that helps transport products and ultimately represents human consumption and a consumeristic historical stratum, and a dead human body –, was too unsettling. Silence in this way reported to the fact that barbarity does not immediately offer a verbal referent to which it can be associated, because it belongs to the order of the humanly unconceivable, the verbally impossible, as Bhabha (2008) asserts.

Another type of silence may emerge when dealing with images of violence. There is hostility in photographs like the one described, and when a number of them are organized as a series in a research, as they were in my project, they may account for an excess of visibility. In the third moment of my analysis of that series, the photographs started to 'scream out too loudly', as I experienced it, and as to become the noise of the barbaric discursive formation that I had understood as being operational in the contemporary discourse of violence and its field of visibility. Speechlessness as the first form of silence was followed by excessive noise and now needed to be replaced by silence as counteracting policy. An urge for another type of visuality, one capable of silencing the series in the analytical process, rose and impelled my search for artworks that could suspend a flow of meanings and stop

the uncanny effect of a discourse. The interpretation of a machine (the Internet search system I accessed in my computer) on the entry "Mark Rothko´s paintings" – in my memory, a soothing corpus that had the capacity to silence other images and words –, made available Hiroshi Sugimoto's *Bay of Sagami, Atami*.

Bay of Sagami, Atami is a photograph from Sugimoto's *Seascapes* series (Sugimoto, 1997). Shades of gray, black and white depict sea and sky blurred into one single thickness. Dense and quiet, the colors and their uniform disposition seem to metaphorically repeat the stillness of the water when confronted with the horizon. For Witmann (2009), this photographic series on the theme of the sea makes a suspension of time, giving it a fluid movement where the beholder is invited to float, not in a supposedly frozen moment, but in a transcending image whose ambience can be compared to the effect of the impressionist paintings of painters such as Claude Monet. Sugimoto´s photographs depicted what Deleuze and Guattari see as a "smooth space par excellence" (Deleuze; Guattari, 1987, p. 479) – the sea. As a form of nomad art, Sugimoto´s photographs allow for the connection between viewer and image; as the space between them is haptic, it leads to a creative potentiality. The combination of colors in Bay of Sagami, Atami operated, for me, like a fog, destabilizing the previous visibility, perturbing an event, as it had been for Bal (1999 apud Ross, 2008, p. 340) in her experience of Ann Veronica Janssens´ fog installation: Jamaïcan´s Colors for Melle Léone. The silence created by Sugimoto´s image on me, particularly at that circumstance of research and analysis of images of brutal, barbaric violence, caused a disruption in a visual sequence interpreted within a discursive formation. As displayed and magnified on the screen for my gaze, it ceased a flow of meanings and momentarily muted a series. This refers to the situation (2).

The gaze and the visible in discourse analysis

Among the traditions in the discourse analysis practiced in Brazil, some researches following the Pecheudian and Foucauldian writings include images in their corpora of research. In this tradition, naming and linguistically describing the object are first steps for any discursive study[9].

[9] See Milanez´discussion on this topic in this volume.

It means the object of analysis and its characteristics emerge only after the analyst has limited it within the linguistic descriptive realm, which will then be followed by different moves of interpretation of the analyst in the construction of the analytic frame. There is no ready-to-use frame, so the object is only revealed as the analytic procedure takes place and discourse is identified.

Under discursive analyses, images are visual materialities whose opaqueness opens up for the dispersion of meanings, for diverse effects on the beholder, but as they are correlated to the linguistic, they become something else: in discourse, they are organized, momentarily contained in an order. As units of light, they are interpreted, verbalized, and related to the conditions of emergence of meanings. Meanings are possible in relation to what already exists and constitutes the subject – and which has been addressed as discursive memory, in the case of statements, or intericonocity, in the case of images (Courtine, 2005 apud Milanez, 2012) –, and according to their immediate relation with other images, elements and the verbal materiality. Their conditions of visibility[10] involve the spaces that provide variant forms of circulation and light (e.g.: a wall or the page of a newspaper, an exhibition of art or a visual archive, etc.). Within this frame, gaze, in discourse analysis, represents a form of interpretation from a discursive position (Hashiguti, 2015).[11]

The visual series on violence and exclusion which contained the journalistic photograph I described in the previous section emerged as a theme itself from a first analytical move I made when the aim was to understand how the body is portrayed or made visible in different forms of media in the contemporaneity. Formulated as a question, this first general theme built my gaze and caused my body to respond to the materials I found during my research. The regularity of images of pain and suffering caused the theme of violence to rise as an aggregating principle, as I gazed at blood, exposed wounds, facial expressions of despair, torn clothes, dust, fire, collapsed places, weapons as too regular images. The body that was depicted in many photographs was primarily the body of a discourse of violence. That is to say my work with the images up to that point had been

[10] Other authors in this book refer to these conditions with other terms – conditions of production, and conditions of possibility – being them epistemologically distinctive. See Neckel, Costa and Milanez in this volume.
[11] On this matter, see Gagnon (2008).

interwoven with the discursive order, thus the reference to silence and not to an absence of light.

What interests me in this essay is the affect or effect of silence when I gazed at those two particular photographs in two different moments of my analysis. I am conceptualizing silence as a suspension of meaning, not in the sense of censorship, but first, as the impossibility of verbalization and second, as a disruption in a discursive chain. These affects were perturbations that refer to the specificity of the images and to the perceptual order. That brings the idea of an overlap between the researcher and the spectator, or to the consideration of the researcher as a spectator. That also leads me towards a reflection on the visible and on the responses of my body.

The Foucauldian works (Foucault, 1987, 1972, 1970) proposed the existence of the discursive (sayable) and the visible in every historical stratum. They are both specific and unmixable in nature, and correlative to their enunciative regime and visual field, respectively. In his review on Foucault´s assertions on this relationship, Deleuze (2005) defined the visibilities as points of light, shapes made possible by the combination of curves of light and of [enunciative] knowledge in a diagram of power; each historic stratum, he explains, maintains its way to structure light in a way to distribute and manage the visible and the invisible as well as it supports an enunciative structure. Statements made of words and visibilities as points of light coexist. However, the tradition in discursive analyses rely on linguistic materials, trusting in the primacy of the sayable over the visual. Yet, the two modes of silence I apprehended have operated in my experience have happened because image interrupted the sayable. I believe such force derives from the two extreme visual fields the photographs belong to: the unspeakable and the artistic.

I understand the unspeakable refers to the (un)limits of humanity. Derrida (2012, p. 82) asserts that when one gets breathless to a drawing or painting there is a paradox: it is not the visible that causes surprise on the beholder, but the fact that it makes the invisible, or the visibility, visible. This paradox adds for discussions on the complex relations between spectator and image, eyes and visibility, visibility and existence, visibility and memory (trace). In his hauntological constructs, Derrida relates visibility, sensibility, and intelligibility in a blurred space where binarism is replaced by the figure of spectrality – the already-there which

can come to be or which haunts. Barbarism does not find representation in words, but as image, it makes an unbearable visibility visible[12]. It refers to the Derridian notion of ghostly presences. The unsettling sense caused by the photojournalistic image in my analysis made visible a disjunction of elements and brutality which found no possible name. I understand that this affect is not discursive effect, but my perturbation as a spectator, a human being with regards to the inhuman. The uncanny or abject (Kristeva, 1988) image has no point of discursivity[13] (Hashiguti, 2016) as it hurls one out of the site of enunciation.

The artistic, on the other hand, as I see it, can be enunciated, but more importantly, it has a capacity to perturb and transform. It refers to the singular plural, as conceptualized by Nancy (1996): art does not represent; it *presents* itself as a beginning of the beginning, disengaging the senses from signification (Heikillä, 2008, p. 270). As groundless as is, art, according to Nancy, opens up space for *some* art, *some* world, the coming into presence. As it has no fixed signification, it allows the spectator to relate to some other thing. This disengagement detaches art from the linguistic determination and relates it to the sensitive, the bodily and to affect. Sugimoto´s photograph was art that diffracted my gaze, building the possibility of, for a moment, becoming a nomadic vision that could "transform flows and energies, desires and imaginings" (Braidotti, 2012, p. 33). It created space and silence between the photographic series and me. Art, in this sense, refers to the capacity of certain photographs to transport the viewer to an aesthetic regime, instead of maintaining an idea of representation of an expression (Rancière, 2012). Such perturbation was a perceptual operation that could be ignored in the discursive analytical procedure, but that I propose needs to be addressed as an essential, creative part of the analysis that pushes the analyst to

---

[12] The capacity of art to make visibility visible can also be related to the idea of force that Deleuze defended in relation to art and painting: "In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. For this reason no art is figurative. Paul Klee's famous formula – "Not to render the visible, but to render visible" – means nothing else. The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible." (Deleuze, 2002, p. 56)

[13] Following the Deleuzian discussion on Foucault's concepts of points of power in a diagram, and Bellour's notion of point of visuality (Bellour, 2008), a point of discursivity was conceptualized elsewhere (Hashiguti, 2016) as the singular moment a visual materiality becomes enunciation.

follow different paths of reflection. It is, in a Deleuzean philosophy of difference, a potency that can make a line of flight – a transformation of the constrained body of the analyst into free intensity. I can be related to the precariousness of the act of gazing, and to the dimension of the body in the reception of the image.

Precariousness and sensation in discourse analysis

Precariousness means the impossibility of stable meanings and identifications, or even of a distance between the self and the image. According to Ross (2008), the idea of a precarious condition of the spectator towards an image ratifies the bodily turn in visual studies: vision is not subsumed to the capacity of the eyes to see, but contradictorily, to the valorization of all the other senses. In traditional discourse analysis, the perceptual order has been relegated to that which can be associated to or enunciated as discourse, or within predetermined discursive frames that give an impression of distance between the subject and the object or even reduce the perceptive experience to discursive regularities. Spectatorship, however, positions the analyst as a subject of affect in the blurred space between her and the image. I understand that in this space, among various possibilities of affect, both the photograph of violence and Sugimoto´s artistic photograph provoked my body to respond in the form of sensations. They vibrated and resonated with me. In my reading, such affects are associated to the indiscernibility between spectator and image, and to the Deleuzian aesthetics of intensities (Deleuze, 2007). The spine tingling sensation, and the soothing feeling related to them, respectively, were affect in my nervous system; intensities affecting another intensity. There was a vital potency of the photographs that crossed my body and placed me somewhere else.

Particularly in the case of art, there is an invisible force to it (Deleuze, 2007). As a vibration, art causes sensations in the body. As potency, it may elude capture and imprisonment of the analyst in too fixed discursive frames that could hinder broader views or reflections on language and meaning making. As art itself, it is beyond narration. Thus, in this logic of sensation, these bodily effects cannot be subsumed under discourse. According to Vivar y Soler & Kawahala (2017), the Deleuzian attention to art, throughout his work, stresses the notion of art as power of living. Art

works in the porosity of discourse and makes possible for the subject to escape the normativity of the *dispositifs*[14].

These characteristics and theorizations on image, art, perception and sensation matter for processes of discursive analysis for three reasons: (a) to bring a hybrid perspective to the analyses that celebrates and maintains the specificity of the visual materialities and that enables the perceptual, bodily dimension of the analyst to be addressed, (b) to expand the possibilities of theorization on language, image, art, and interpretation in discourse analysis, and (c) to state the place and importance of art in discursive analyses seen as intellectual processes. I propose the entanglement image-art-word-spectator may be discussed through discursive, visual and perceptual theories in a rhizomatic way that entangles not only concepts but also materials. Art, in such context, may or may not be part of the corpora, but it can interfere and provide new possibilities for discourse analysts to relate to their themes of research and to expand their interpreting horizon. Mostly it can lead the discourse analyst to form a composition with it in an intensive field.

Final considerations

In my research, I interpreted images in relational movements: photographs from two different series in relation to each other; photographs and discourse. In the process of reflection, silence and noise emerged to me as possible effects when I was analyzing my visual corpus and as the theme of violence emerged as a discursive order. The exposition of the selective and descriptive steps in my discursive analysis accounted for what I considered to be the openness and instability of the analytic frame as the object of discourse was not closed, the analysis was interpretation, and I, as the analyst, was affected by the object and interpellated as a spectator. These last characteristics led me to consider precariousness and sensation in the field of discourse analysis.

I exposed the modes of silence I understood took place in my analytical event and that referred to those images: that of a lack of words (the unsayable), when a particular photograph was accessed and left no possibility of verbal expression, and that of an excess of meaning, when a piece of art disrupted and silenced a discourse of violence that could not

[14] Dispositifs are concrete social apparatuses (Deleuze, 1992).

be tolerated anymore. These perturbations and the intimate relation to language were my basis in this essay to reflect on the precarious gaze of the analyst and on discursive regimes and visual fields. It also led me to a consideration of art and the transformations it can make in intellectual processes.

As discussed, many studies and theorizations in discourse analysis have built their frames solely or mostly from the analysis of the linguistic with the risk of reducing image and art to discourse. I propose that, at including images in discursive analyses, the perceptual and sensitive dimensions can be addressed, and that they help deepen the understanding of the relationship between discourse and visibility. I also propose that art may disarrange the analytical gaze and interfere positively, enriching the chances of lines of flight in intellectual processes. In this sense, I suggest precariousness and sensation are notions that can be fruitful in discursive analyses and that stand for the multiple, dynamic and perceptual dimensions of meaning making.

References

ASSELIN, O.; LAMOUREUX, J.; ROSS, C. (eds.). *Precarious visualities*: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture. Canada: McGill-Queen's University Press, 2008.

BADIOU, A.; CASSIN, B. Preface to the French Edition. In: DELEUZE, G. *Francis Bacon*: the logic of sensation. Trans. Daniel W. Smith. London; New York: Continuum, 2002. p.viii.

BAL, M. Ann Veronica Janssens, Light in Life's Lab. In: JACOB, L. *Ann Veronica Janssens*: A different image in each eye. Brussels: La Lettre Volée⁄ Espace 251 Nord⁄Laurent Jacob, 1999. p. 89-102.

BARTHES, R. Rethoric of the Image. In: BARTHES, R. *Image – Music – Text*. Sel. and Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. p. 32-51.

BELLOUR, R. Self portraits. In: ASSELIN, O.; LAMOUREUX, J.; ROSS, C. (eds.). *Precarious visualities*: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture. Canada: McGill-Queen's University Press, 2008. p. 21-99.

BHABHA, H. *On global memory*: thoughts on the barbaric transmission of culture. Speech given at the Forum on the Humanities and the Public World no Townsend Center for the Humanities, University of California Berkeley, 2008.

BORGES, J. L. El idioma analítico de John Wilkins. Essay published on the newspaper *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, February 8, 1942.

BRAIDOTTI, R. Interview with Rosi Braidotti. In: DOLPHJIN, R.; TUIN, I. V. D. *New Materialisms*. Ann Harbor: MPublishing, 2012. p. 19-37.

COURTINE, J. J. *Análise do discurso político*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Edufscar, 2009.

DELEUZE, G. What is a dispositif? In: ARMSTRONG, T. J. (ed.). *Michel Foucault, philosopher*. Essays translated from the French and German. London, New York: Routledge, 1992. p. 159-168.

DELEUZE, G. *Francis Bacon*: the logic of sensation. Trans. Daniel W. Smith. London; New York: Continuum, 2002.

DELEUZE, G. *Foucault*. Trans. Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Cinema 2. Translated by Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A thousand plateaus*: capistalism and schizophrenia. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DERRIDA, J. *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Edited by Ginette Michaud, Joana Maqsó, Javier Bassas. Trans. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

FOUCAULT, M. *The order of things*: an archeology of the human sciences. New York, NY: Vintage Books, 1970.

FOUCAULT, M. *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon, 1972.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Translated by Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAGNON, M. K. The persistence of spectatorship: the racialized and ethnicized gaze. In: ASSELIN, O. et al. (eds.). *Precarious visualities*: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture. Montréal: McGill-Queen University Press, 2008. p. 120-135.

HASHIGUTI, S. T. Um corpo na fotografia do jornal. *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 1, p. 98-113, semestre 1, 2012.

HASHIGUTI, S. T. *Corpo de Memória*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015

HASHIGUTI, S. T. Selfies e processos de produção de sentidos na formação discursiva digital. In: HASHIGUTI, S. T.; TAGATA, W. (eds.). *Corpos, imagens e discursos híbridos*. Campinas: Pontes Editores, 2016.

HEIKKILÄ, M. *At the limits of presentation*. Coming-into-Presence and its Aesthetic. Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy. Frankfurt: Peter Lang, 2008.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal discourse*: the modes and media of contemporary communication. London: Arnold, 2001.

KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno, 1988.

MARR, D. *Vision*: a computational investigation into the human representation and processing of visual information. New York: W. H. Freeman, 1982.

MASSUMI, B. Notes on the translation and aknowledgements. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A thousand plateaus*: capistalism and schizophrenia. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. p. xvi-xix.

MILANEZ, N. *Discurso e imagem em movimento*: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. São Carlos: Claraluz, 2012.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?* Chicago; London: University of Chicago Press, 2005.

NANCY, J. L. *The Muses*. Trans. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press, 1996.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

PÊCHEUX, M. *Language, semantics and ideology*. New York: St. Martin's Press, 1982.

PÊCHEUX, M. *Analyse automatic du discours*. Paris: Gallimard, 1969.

RANCIÈRE, J. *The politics of aesthetics*: the distribution of the Sensible. Translated by Gabriel Rockhill. London & New York: Continuum, 2004.

RANCIÈRE, J. The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics. In: BOWMAN, P.; STAMP, R. (eds.). *Reading Rancière*. Londres and New York: Continuum, 2011. p. 1-17.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado.* Translated by Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROSS, C. Introduction: the precarious visualities of contemporary art and visual culture. In: ASSELIN, O.; LAMOUREUX, J.; ROSS, C. *Precarious visualities*: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008. p. 3-16.

ROSS, C. Real time, lived time: AR art, perception and the possibility of event. In: ASSELIN, O.; LAMOUREUX, J.; ROSS, C. *Precarious visualities*: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture. Montreal: McGill-Queen´s University Press, 2008. p. 328-351.

SUGIMOTO, H. *Bay of Sagami, Atami*, 1997. Gelatin silver print, edition 11/25, image: 16 11/16 × 21 3/8 inches (42.4 × 54.3 cm); sheet: 20 1/16 × 24 1/8 inches (51 × 61.3 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, The Bohen Foundation, 2001, 2001.275. Image available at: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/10503>. Accessed 17 January 2019.

VIVAR Y SOLER, R. D.; KAWAHALA, E. The power of living: Deleuze and the art. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 29, e157570, 2017.

WITMANN, M. Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze. In*: Image and Narrative*. Issue Vol. X, issue 1 (24.) Images de l'invisible/Images of the Invisible, 2009. Available at: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_l_invisible/Wittmann.htm>. Accessed 17 January 2019.

Capítulo 9

Dos corpos que interpretam à interpretação dos corpos: uma posição inicial

Cláudia Marinho Wanderley (CLE/Unicamp)
cmwanderley@gmail.com

> "Vai de my cherie
> vai de mon amour
> vai de bem me quer
> vai do que vier"
> (ANTUNES; MORAES, [S.d.])

Oproc-corpO: o corpo do pesquisador

Parto do princípio de que a minha língua materna é o silêncio. Silêncio desde sempre, palavras desaparecidas. Palavras amordaçadas, torturadas, mortas. Mas o corpo, haveria a possibilidade de pensarmos em corpo [materno, estrangeiro, meu], assim como pensamos na língua [materna, estrangeira, minha]? Haveria vários corpos que ocupamos ao longo da vida, várias combinações do que constitui um corpo? A memória como falta, como ausência, organiza a compreensão de corpo aqui pensado como mídia (meio) de uma dada linguagem, corpo esse também tomado por um silêncio que organiza e permite "o que vier". Um meio, uma mídia a ser interpretada e a interpretar.

A questão que se coloca aqui é a análise esquemática da percepção do objeto corpo com base na metodologia do discurso, uma vez que a própria afirmação do corpo como objeto, como sabemos, não se resolve para fora da linguagem. Assim, o trânsito entre os sentidos de sujeito e corpo é algo que pensaremos como mídia, não como plataforma ou mediador, mas

fundamentalmente como uma materialidade (de carbono) que ancora a/s identidade/s do sujeito, como uma substância. Evidentemente não se trata de uma leitura inocente do “objeto” corpo, porque sabemos que tal leitura não existe. Portanto, como dizem Althusser e Balibar (2002, p. 16), admitindo a culpa da leitura, resta a pergunta: do que se trata ler [o corpo]?

O corpo pós-humano

Entre a percepção das estruturas e o logos, o que encontramos na substância corpórea? Seria o sujeito? A vida? No espaço digital, uma possibilidade de ler o corpo, ou de acessar uma das escritas sobre ele, é o zygotebody, um serviço web que permite navegar pelo “seu” corpo em 3D, conforme mostra figura abaixo.

Figura 1 – Zygote Body

Fonte: Zygote Body cf. <https://www.zygotebody.com>, Acesso em: 02/02/2019

O que vemos na web é um esforço de escrita e leitura do corpo humano tendo por base o discurso da fisiologia combinado com a tecnologia de construção de objetos 3D. Seria esse o discurso que define o “nosso” corpo? Formalmente, pensando a produção científica da biologia e da medicina, sim. No entanto esse corpo lido e escrito pelo Google não

tem braço, perna, cabeça ou umbigo; tem músculos, veias, ossos, órgãos... Todos nomeados, cadastrados, formulados. Esse corpo não se mexe, nós navegamos por ele. Ele tem camadas (ossos, veias, órgãos...) cujo acesso é alternado no navegador. E não vemos o fluxo vital agregando essas "partes", fazendo-as interagir. É um corpo curiosamente sem sujeito, não vemos ali as questões existenciais comuns aos corpos que conhecemos. Trata-se de um corpo – esse pelo qual navegamos on-line? Como definir esse objeto virtual?

Entretanto, nos jogos 3D ou em ambientes virtuais já parece mais difícil fazer essa distinção. A construção dos nossos avatares, de corpos digitais para ocuparmos ambientes virtuais, são fortemente carregados de nossos interesses, vontades e desejos pessoais. Evidentemente não vemos o charme do beijo de Doisneau (1950) nesses corpos, que estão mais próximos do que vemos no raio X (X-Ray of a kiss, 2007), mas algum grau de interpretação já é possível pelos avatares (Avatar Love Scene, s. d.) (vide o sucesso do filme Avatar). Embora estejamos claramente nas franjas da cultura 3D, na cultura do simulacro (cf. Baudrillard, 1981), é claro que estamos em uma relação de autorreferência produzindo sentidos com as ferramentas disponíveis.

Figura 2 – O Beijo no Hotel de Ville

Fonte: <https://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/08/le-baiser-de-lhotel-de-ville/>. Acesso: 02/02/2019.

Figura – X-Ray of a Kiss

Fonte: < https://geekologie.com/2007/03/xray-of-a-kiss.php>.
Acesso: 02/02/2019.

Figura 4 – Um beijo em Avatar

Fonte: <http://original.wikia.com/wiki/File:Jake_%26_Neytiri_Kissing.jpg>.
Acesso: 02/02/2019.

Esses beijos representados com diferentes ferramentas são interessantes na medida em que há uma relação com o desejo que considero mais difícil de formular para "fora" da materialidade do corpo. Assim, é de uma teoria da leitura, de uma perspectiva materialista que estamos querendo nos aproximar quando pensamos em corpo como mídia, como substância.

Desses corpos que interpretam à interpretação dos corpos. Aqui, especificamente consideramos o agravante de que nossos instrumentos de leitura estão justamente injungidos à existência de nosso corpo. Dessa forma, não só – como dizemos em análise do discurso – o sujeito está em uma injunção de interpretação, ele precisa interpretar, mas também seus instrumentos de interpretação estão/são seu corpo[1], e ele não pode interpretar senão através de seu corpo – considerando "interpretar" no duplo sentido da escuta e da expressão. A nossa posição, portanto, não é a de problematizar a relação corpo e mente, ou de problematizar a linguagem como um fenômeno psicossocial, mas sobretudo a de encarar o corpo como uma necessidade material para a produção de sentidos. E nessa ancoragem material não temos ainda noção, pensando em Freud, Marx e Nietzsche, de quanto um corpo [que lê/ouve] se dobra sobre um corpo [que escreve/fala].

Evidentemente esse corpo não está nu e solto no espaço. Está ancorado na história, na linguagem, na cultura, no sujeito. Retomando o argumento de Werner Heisenberg – de que visto do espaço o automóvel é tão indissociável do humano como a carapaça do escargot –, é o caso de nos perguntarmos também até onde a malha das tecnologias compõe a materialidade do corpo. Pergunto se nossas ferramentas, e particularmente aqui me refiro à revolução cibernética, fazem parte dessa materialidade corporal.

Céline Lafontaine (2004) desenvolve um ensaio que mostra a influência do nascimento da cibernética no pós-guerra na paisagem

---

[1] "However paradoxical it may seem, I venture to suggest that our age threatens one day to appear in the history of human culture as marked by the most dramatic and difficult trial of all, the discovery of and training in the meaning of the 'simplest' acts of existence: seeing, listening, speaking, reading – the acts which relate men to their works, and to those works thrown in their faces, their 'absences of works'. And contrary to all today's reigning appearances, we do not owe these staggering knowledges to psychology, which is built on the absence of a concept of them, but to a few men: Marx, Nietzsche and Freud." (Althusser; Balibar, 2002, p. 15-16).

intelectual contemporânea, apontando para novos conceitos do humano e do social vindos das tecnociências, conceitos que estabelecem uma ruptura com o discurso humanista europeu. É nessa direção que a encarnação biológica pode ser pensada como um mero acidente da história e não como uma condição para a existência da vida. No mesmo passo, o contrato social ganha diferentes contornos, uma vez que a vida se sustenta para além da dinâmica antropocêntrica.

Katherine Hayles, em *How we became posthuman* (Lafontaine, 2004, p. 166), enumera as quatro condições que levam à elaboração deste novo ser, o pós-humano. Primeiramente, ela argumenta que o ponto de vista do pós-humano privilegia o modelo informacional e concebe a encarnação biológica como um acidente da história mais do que como uma condição essencial da vida. Em segundo lugar, a consciência não é considerada como sede da identidade humana, mas se apresenta como um epifenômeno do processo de evolução. Em terceiro, o corpo é considerado como uma prótese que se pode modificar e controlar. E, finalmente, do ponto de vista do pós-humano, é possível efetuar uma junção entre humano e máquina. O interesse no pós-humano é que a noção desloca várias questões estabilizadas no senso comum, expande e desarticula essa individualidade física, que comumente chamamos corpo, que está representada no Google Body, por exemplo.

Em termos de expansão dessa materialidade corporal, trazemos a percepção de Jean-François Lyothard (1988 apud Lanfontaine, 2004, p. 164):

> Le réseau électronique et informatique qui s'étend sur terre donne naissance à une capacité globale de mise en mémoire qu'il faut estimer à l'échelle cosmique, sans commune mesure avec celles des cultures traditionelles. Le paradoxe qu'implique cette mémoire réside en ce que'elle n'est finallement la mémoire de personne. Mais personne veut dire que le corps qui soutient cette mémoire n'est plus un corps terrestre.

O interessante aqui é a extensão que esse corpo ganha apoiado no princípio da incerteza de Heisenberg. É memória e não é. É humano e não é. São as possibilidades combinatórias de visualização de "nosso" corpo que ganham evidência. Mas certamente o exercício não precisa parar aí, as vias urbanas, a arquitetura, o planeta Terra, o sistema solar... podem

ser incluídos na configuração desse corpo que se estende e se contrai dependendo da abordagem de escrita/leitura desenvolvidas.

Retomando o jogo entre o ciberorganismo (organismo que incorpora próteses cibernéticas) ou simplesmente o ciborgue, e seu primo, o pós-humano, consideramos importante olhar para os corpos dos sujeitos de países em desenvolvimento como o nosso, porque a aparente universalidade das possibilidades das tecnociências contrasta fortemente com a singularidade das experiências e culturas locais. Pensamos aqui nas denúncias de trabalho escravo, na prostituição infantil, nos desaparecidos políticos etc., essa miscelânea de possibilidades de trato do corpo, de trabalho sobre essa substância que certamente não participa do belo humanismo europeu (assim como o nazismo ou o fascismo ou o salazarismo também não participaram), e que poderíamos, com um certo "humor negro otimista", chamar de pré-humanos, imaginando que um dia esses corpos poderão e alcançarão o estatuto de humanidade.

Para além do ensolarado império cibernético que afeta, segundo Lafontaine, o pensamento europeu do pós-guerra, como pensar o corpo em nossa ensolarada democracia latino-americana numa pós-ditadura que não abriu seus arquivos, não identificou seus corpos, e por isso o Brasil foi recentemente, em novembro de 2010, condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos? (Corte Interamericana de Direitos, 2010).

Estamos num país onde as mulheres têm pouca representatividade política e continuam ganhando menos que os homens em cargos idênticos; em que os negros, que ultrapassam 50% da população brasileira, continuam sem condições de desempenhar papéis de protagonismo que façam jus a esse importante grupo de nossa nação; onde as 182 etnias indígenas vivas hoje são continuamente assaltadas pelo imaginário escolar (conveniente aos latifundiários) de que os índios foram extintos há tempos e são coisa do passado. Esses "nossos" corpos colocam o Brasil como oitavo pior índice de desigualdade social do mundo[2]. Que tipo de discurso corporal é esse em que nos encontramos como brasileiros?

---

[2] "Segundo dados do Human Development Report (HDR) – Organização das Nações Unidas (ONU), de 2004, o Brasil apresenta historicamente uma desigualdade extrema, com índice de Gini próximo a 0,6. Esse valor indica uma desigualdade brutal e rara no resto do mundo, já que poucos países apresentam índice de Gini superior a 0,5. [3] Dos 127 países presentes no relatório, o Brasil apresenta o 8º pior índice de desigualdade do mundo, superando todos os países da América do Sul e ficando apenas à frente de sete países africanos." (Wikipedia, 2018).

Evidentemente, como toda boa noção universal de uma tecnologia disponível, o pós-humano é possível aqui em nossas terras também, mas por meio de uma singularidade, do nosso corpo. As culturas que circulam em nosso país o fazem levando em consideração alguns funcionamentos. Quero sugerir aqui que a figura do desaparecido político na América Latina é mais do que uma função, mais do que uma cicatriz profunda ligada à ditadura militar brasileira e à de nossos vizinhos; ela aponta para um funcionamento discursivo perverso e estabilizado, ligado aos nossos corpos.

Do corpo periférico

> "Pode ser de farda ou fralda
> arrastando o véu da cauda
> jóia de bijuteria
> lantejoula e purpurina
> manto de garrafa pet
> tatuagem de chiclete
> de coroa ou de cocar
> pode se misturar
>
> Na massa / Na massa / Na massa
> some na massa"
>
> (ANTUNES; MORAES, [S.d.])

Abordo aqui um funcionamento discursivo do corpo do brasileiro através da leitura da condenação do Brasil pela Corte Interamericana de Direitos Humanos (Corte..., 2010). Como sabemos que não há esse espaço de leitura neutra, e como Pechêux aponta como uma questão ética dar a conhecer ao leitor o lugar, estamos colocando a questão: particularmente identifico-me com a posição dos parentes de desaparecidos políticos, e acompanhei a submissão à Corte de uma demanda contra a República Federativa do Brasil em nome das pessoas desaparecidas e de seus familiares no contexto da Guerrilha do Araguaia. Penso que a Corte Interamericana traz na sentença de 24 de novembro de 2010 referente ao CASO GOMES LUND E OUTROS ("GUERRILHA DO ARAGUAIA") VS. BRASIL questões que infelizmente poderíamos considerar de âmbito nacional.

A ausência de resposta dentro do próprio país é tão veemente, o ocultamento dos corpos e de suas identidades é tão flagrante, mas mesmo assim não desperta nas autoridades brasileiras o necessário cuidado de informação sobre as vítimas e a reparação a elas e a seus familiares. Funciona em tal disparatado grau de "normalidade" essa posição de "ocultamento" da verdade, da história, da reparação, que nos chama a atenção a falta desse reconhecimento. Uma falta que se evidencia e que é reconhecida pela Corte Interamericana de Direitos Humanos por intermédio da condenação do Brasil.

Obviamente, trata-se de uma entre diversas possibilidades de integrar a questão do corpo. Como ele está materialmente ausente, materialmente sem identidade, materialmente sem história, e a documentação apresentada pelo governo brasileiro indica que está bem assim, diria que se trata de um traço forte de nossa cultura elitista e escolar o apagamento da história, da cultura e da identidade dos corpos. Cito um trecho do documento, na conclusão, parágrafo 31:

> É preciso ultrapassar o positivismo exacerbado, pois só assim se entrará em um novo período de respeito aos direitos da pessoa, contribuindo para acabar com o círculo de impunidade no Brasil. É preciso mostrar que a Justiça age de forma igualitária na punição de quem quer que pratique graves crimes contra a humanidade, de modo que a imperatividade do Direito e da Justiça sirvam sempre para mostrar que práticas tão cruéis e desumanas jamais podem se repetir, jamais serão esquecidas e a qualquer tempo serão punidas. (CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. Caso Gomes Lund e Outros ("Guerrilha Do Araguaia") Vs. Brasil - Sentença De 24 De Novembro De 2010, p. X.)

O documento redigido pela Corte Interamericana de Direitos Humanos basicamente atesta o desaparecimento forçado das aproximadamente 70 vítimas, a execução de Maria Lúcia Petit da Silva e a impunidade dos responsáveis. Afirma que a falta de acesso à justiça, à verdade e à informação afetaram negativamente a integridade pessoal dos familiares, dos desaparecidos e – evidentemente – da pessoa executada. Lembramos que o Brasil reconhece a competência da corte em 1998, e que ela delibera sobre fatos contínuos, como o desaparecimento[3], assim como

[3] "a Corte recorda que o caráter contínuo ou permanente do desaparecimento

sobre a falta de diligência do país em atender às demandas de informação e reparação depois de 1998.

A título de esclarecimento, o sentido de "desaparecimento forçado" vem de um delito que consiste na captura das vítimas, na tortura, na morte e na ocultação dos corpos, enquanto paralelamente o discurso para seus familiares é que nada se sabe sobre o paradeiro destes, o que favorece a impunidade[4]. Não é exatamente um silêncio como em Derrida, não é o silêncio da Farmácia de Platão, trata-se de um engodo, uma vez que as informações existem e são ocultadas para fins imorais (favorecer o criminoso e aumentar o sofrimento das vítimas e familiares). A ocultação aqui é nosso objeto de atenção principal, e de nossa perspectiva um funcionamento discursivo sobre a materialidade corpo.

Assim, gostaria de trazer esse processo de ocultação da materialidade do corpo como funcionamento discursivo típico do brasileiro em relação aos seus/nossos corpos. Ou melhor, trata-se de investigar a possibilidade de uma tipologia da ocultação dos corpos no Brasil, que nos faz, entre outros sintomas, não reconhecer a especificidade dos índios, dos negros, dos imigrantes e ter aversão à diferença, não dando lugar ao diferente e olhando para tudo indistintamente como se se tratasse

---

forçado de pessoas foi reconhecido de maneira reiterada pelo Direito Internacional dos Direitos Humanos, no qual o ato de desaparecimento e sua execução se iniciam com a privação da liberdade da pessoa e a subsequente falta de informação sobre seu destino, e permanecem até quando não se conheça o paradeiro da pessoa desaparecida e os fatos não tenham sido esclarecidos. A Corte, portanto, é competente para analisar os alegados desaparecimentos forçados das supostas vítimas a partir do reconhecimento de sua competência contenciosa efetuado pelo Brasil." (Corte..., 2010, p. 10).

[4] "O crime de desaparecimento forçado, definido em textos internacionais e na legislação penal de vários países, está caracterizado pela privação da liberdade de uma pessoa por parte de agentes do Estado ou grupos ou indivíduos que actuam com seu apoio, seguida da negativa a reconhecer dita privação ou sua sorte, com o fim de sustraerla da protecção da lei. O assassinato da pessoa vítima de desaparecimento forçado, frequentemente depois de um cativeiro com torturas em um paradeiro oculto, pretende favorecer deliberadamente a impunidade dos responsáveis, que actuam com o fim de intimidar ou aterrorizar à comunidade ou colectivo social ao que pertence a pessoa. Os efeitos do desaparecimento forçado perduran até que não se resolve a sorte ou paradeiro das pessoas, prolongando e amplificando o sofrimento que se causa a familiares ou allegados. Estes últimos, e especialmente, por seu vulnerabilidad, os meninos que possam ser sustraídos de pais afectados, são considerados também vítimas deste crime." (Desaparecimento forçado, s. d.).

de um grande caldo, a massa geral. A imagem do caldeirão de cultura, o *melting pot*, nessa interpretação, produz um apagamento forçado de toda singularidade que nos estrutura em nome de algo unificador, em nome de uma unidade. Unidade de "valores", ou a própria União[5] – como chamamos também o Brasil.

Da memória periférica

A questão da memória corporal, neste caso, pode ser pensada como um esquecimento. Um esquecimento das etnias, línguas e culturas locais que constituem nossa identidade. Na escola aprendemos que o Brasil é formado por brancos, negros e índios, mas nossos nomes de família nos remetem exclusivamente a um desses grupos. Os traços dos outros dois obrigatoriamente estão normalmente apenas em nossos corpos; uma demanda silenciada sobre a qual os sentidos circulam. O nosso trabalho aqui não é lembrar dessas etnias, idiomas, culturas, sujeitos, corpos... salvá-los do apagamento, mas fundamentalmente disparar uma reflexão sobre o interesse e a viabilidade de nos debruçarmos sobre essa falta, sobre esse esquecimento, sobre esse ocultamento material do óbvio como um traço discursivo. A *vérité de la palice*, conforme Pêcheux (1975), que precisa ser dita.

Não há o interesse – e nem vejo isso como um horizonte de possibilidade no domínio das ciências da linguagem – de realizar uma sutura dessa ausência. Não queremos suturar com palavras os silêncios. Para Coracini (2007, p. 18), "Cabe aqui um esclarecimento: não se pode lembrar se o que aconteceu não tiver sido esquecido, porque recordar é sempre interpretar. A memória é, portanto, sempre esquecimento, pois é sempre interpretação de algo que passou; passado que se faz presente; presente que, a todo momento, já é futuro".

Neste sentido, o jogo de interpretação que se articula sobre a falta é o elemento que organiza a reflexão. Mediado por alguns elementos psicanalíticos, por exemplo, o princípio Lacaniano do "inconsciente funcionar como linguagem", e particularmente o processo de recalque em Freud, que aponta para um sujeito descentrado de sua positividade,

---

[5] "Art. 18. A organização político-administrativa da República Federativa do Brasil compreende a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, todos autônomos, nos termos desta Constituição" (Brasil, 1988).

sinaliza um esquecimento difuso. A Análise do Discurso, a Psicanálise e a Filosofia, portanto, são regiões de significação que nos permitem formular a discussão sobre esses esquecimentos e desenvolver a compreensão dessa materialidade corpórea sem a tentação de falar em nome, falar por, falar de. Os esquecimentos, silenciamentos, ausências, falhas, faltas etc. organizam com a mesma força a produção de sentidos.

A necessidade de escrever sobre algo que falta, ou a partir da sensação da falta, é um sintoma constitutivo do sujeito logocêntrico atravessado pelo desejo da completude. Portanto não se trata efetivamente de uma novidade, mas sim de um exercício reflexivo amplo. Evidentemente que neste caso não se trata de uma falta constitutiva, mas de uma falta forçada, de uma falta imposta, de um corpo ocultado, de uma história apagada, que não permite significar a diferença, a violência, a intolerância. Esse corpo periférico, a nosso ver, funciona em um dos avessos do pós-humano. Ao passo que um conecta e expande, o outro é ocultado, e são canceladas suas possibilidades. Nesse sentido a ideia de omissão funciona como presença de uma cicatriz.

O termo "desaparecido forçado", ou "desaparecido político", refere-se a uma ocultação de fatos. No fundo, o termo "desaparecido forçado" é o sinal de um delito, um delito de conhecimento público, que é enunciado através da ênfase na vítima ausente (o desaparecido) e não nos atos violentos perpetrados (por quem o fez desaparecer), como se o fato de ter sido preso, torturado e morto, ou de ter "desaparecido", fosse um ato de vontade da vítima, o de desaparecer. Retira-se completamente a ideia de que há um agente aí, este sim, oculto, este sim, que não presta contas, que não abre os arquivos, que não dá informações nem promove amparo legal. E essa omissão, esse duplo ocultamento (de que o desaparecido é uma vítima, e que nesse contexto existe necessariamente um algoz que precisa responder por seus atos) organiza nossos corpos.

É claro que é compreensível que não se queira dar ênfase às pessoas que realizaram atividades como a de prisão, tortura, assassinato, obstrução de informações... É compreensível que a ênfase não deva ser para esses sujeitos que violam direitos humanos. Entretanto não há possibilidade de reparação sem nos debruçarmos sobre os fatos. Não há como chegar à verdade apenas com a afirmação de que alguém "desapareceu". Não é possível um assassinato sem o assassino, nem mesmo é possível – ou plausível – em um Estado de Direito afirmar o crime, confirmar a vítima

sem buscar o criminoso. E assim é preciso sairmos dessa oclusão, dessa omissão, dessa cegueira.

Esse corpo escondido e metonimicamente afastado do agente torna-se, em nossa leitura, o corpo dos brasileiros. Brasileiros que também não se reconhecem como tendo direitos humanos, que também apagam as desigualdades, que apagam seus interesses, suas culturas e seus anseios. Esse funcionamento permite uma transferência metonímica e afeta [ou se estende por contágio] a significação do corpo material do sujeito.

O que a discussão sobre o corpo como materialidade não vê, quando afastada de condições históricas de produção de sentido sobre o corpo, é que o objeto que se produz em sua operação de conhecimento que vem do nosso corpo visto pela cultura europeia, principalmente, não preexistia a ele: a própria produção do olhar para significar o corpo do brasileiro é que é idêntica com o seu objeto. O que não dá para ver é justamente o que se vê, um corpo neutro, uma materialidade des-historicizada através da estética vinda de fora ou do discurso biológico. Isso produz uma nova resposta para uma pergunta que não existe: como pasteurizar o corpo do brasileiro, como colaborar com a invisibilidade desses corpos atravessados? Simplesmente, é condição necessária que não se trate disso materialmente; a materialidade desse corpo precisa ser desprezível para que esse ocultamento real e simbólico, esse cancelamento, tenha sustentação. E para que o discurso, que só coincide consigo mesmo, circule.

Simultaneamente percebemos uma questão latente contida nessa nova resposta. Mesmo que a lacuna dessa materialidade tenha produzido uma nova questão sem querer, isso muda completamente o "problema original" e, portanto, produz um novo problema sem o saber. Longe de o saber, ainda parece que estamos no espaço do antigo problema. E estamos; há desaparecidos políticos, há corpos não identificados, há famílias em estado de extremo sofrimento, há filhos que ainda buscam por seus pais, há a necessidade do Estado de responder a essas demandas adequadamente, entre outras questões que esse tipo de violação dos direitos humanos acarreta no âmbito de nossa civilização. E há um novo também, porque esse desaparecimento não perturba nossas autoridades, não mobiliza os cidadãos em geral, a ponto de ser necessário esgotar as possibilidades de questionamento dentro do país, e de recebermos de fora[6] o aviso de que

[6] "Em conformidade com todo o exposto, a Corte reiterou que o desaparecimento forçado constitui uma violação múltipla de vários direitos protegidos pela

sim, há um problema sério de desrespeito aos direitos humanos em nosso país. Por que continuamos, depois de 28 anos do término da ditadura militar e de mais de 40 anos dos crimes, com as mesmas faltas?

A emergência desse problema é meramente um sinal particular de uma crítica. Há uma foraclusão histórica da materialidade de nossos corpos, e isso viola nossos direitos básicos de cidadãos.

> Segundo a Comissão Especial, cerca de 50 mil pessoas teriam sido detidas somente nos primeiros meses da ditadura; cerca de 20 mil presos foram submetidos a torturas; há 354 mortos e desaparecidos políticos; 130 pessoas foram expulsas do país; 4.862 pessoas tiveram seus mandatos e direitos políticos suspensos, e centenas de camponeses foram assassinados. A Comissão Especial destacou que o "Brasil é o único país [da região] que não trilhou procedimentos [penais] para examinar as violações de [d]ireitos [h]umanos ocorridas em seu período ditatorial, mesmo tendo oficializado, com a Lei No. 9.140/95, o reconhecimento da responsabilidade do Estado pelas mortes e desaparecimentos denunciados. Isso tudo devido a que, em 1979, o Estado editou uma Lei de Anistia. (CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. Caso Gomes Lund e Outros ("Guerrilha Do Araguaia") Vs. Brasil - Sentença De 24 De Novembro De 2010, p.32-33).

A ocultação como funcionamento discursivo

Como funciona? Seguindo o script do documento em busca de padrões do funcionamento discursivo, a sustentação do ocultamento vem do argumento de inadmissibilidade da questão para o Estado brasileiro. Não é admissível que a pergunta sobre os desaparecidos forçados seja feita, uma vez que todas as respostas estão à disposição dos interessados. O segundo argumento é que a Corte Interamericana de Direitos Humanos não poderia julgar o que já foi julgado internamente no Brasil (processo que já dura 27 anos no país). O terceiro argumento é que em função da lei da anistia os familiares podem solicitar informações, mas o Estado não abrirá os processos nem fará investigações[7].

Convenção Americana, que coloca a vítima em um estado de completa desproteção e acarreta outras violações conexas, sendo especialmente grave quando faz parte de um padrão sistemático ou prática aplicada ou tolerada pelo Estado." (Corte..., 2010, p. 38).

[7] "No entanto, e apesar de tratar-se de um caso de desaparecimentos forçados,

O argumento primeiro pretende justamente ocultar a falta de acesso à informação, a falta de cooperação, ou seja, tem como objetivo impedir que a questão seja colocada. O segundo não deixa a questão sair do âmbito do espaço onde se deu o ocultamento, e o terceiro afirma novamente que não há culpados. Ou seja, a Lei da Anistia se converte em uma justificativa legal para a omissão do Estado[8]. Em seguida, há uma tentativa de deslegitimar as declarações das vítimas e dos peritos, e das provas testemunhais e periciais. Basicamente, a realidade é que o Estado colocou no papel que as testemunhas não são confiáveis, porque essas testemunhas são prova material do acontecido; elas são descartadas pelo Estado brasileiro, que se dobra sobre seu próprio discurso e sobre seu silêncio, e se recusa a lidar com os fatos reais e com as pessoas lesadas.

---

em virtude da Lei de Anistia, o Estado não iniciou uma investigação destinada a esclarecer os fatos, identificar os responsáveis e garantir a justiça, o que não foi negado pelo Estado. A interpretação vigente sobre a Lei de Anistia teve um efeito direto na omissão do Ministério Público em relação aos fatos do presente caso e inibiu os familiares de apresentar queixa a fim de iniciar o procedimento destinado a instaurar a ação penal correspondente." (Corte..., 2010, p. 16).

[8] "A Comissão Interamericana recordou que o Estado afirmou que a investigação e punição dos responsáveis pelos desaparecimentos forçados das vítimas e a execução de Maria Lúcia Petit da Silva estão impossibilitadas pela Lei de Anistia. Dada a interpretação que o Estado conferiu a essa norma, além da falta de investigação e sanção penal, nem os familiares das vítimas, nem a sociedade brasileira puderam conhecer a verdade sobre o ocorrido. A aplicação de leis de anistia a perpetradores de graves violações de direitos humanos é contrária às obrigações estabelecidas na Convenção e à jurisprudência da Corte Interamericana. Em casos de execução e desaparecimento forçado, os artigos 8 e 25 da Convenção estabelecem que os familiares das vítimas têm o direito a que essa morte ou desaparecimento seja efetivamente investigado pelas autoridades estatais, que os responsáveis sejam processados e, se for o caso, punidos, e que se reparem os danos que os familiares tenham sofrido. Do mesmo modo, nenhuma lei ou norma de direito interno, como as disposições de anistia, as regras de prescrição e outras excludentes de responsabilidade, pode impedir que um Estado cumpra essa obrigação, especialmente quando se trate de graves violações de direitos humanos que constituam crimes contra a humanidade, como os desaparecimentos forçados do presente caso, pois esses crimes são inanistiáveis e imprescritíveis. A obrigação de garantir os direitos protegidos pelos artigos 4, 5 e 7 da Convenção Americana implica o dever de investigar os fatos que afetaram esses direitos substantivos. Essa lei não deve continuar impedindo a investigação dos fatos. Isto posto, a Comissão considerou que o Estado incorreu na violação dos artigos 8.1 e 25 da Convenção Americana, em concordância com os artigos 1.1 e 2 do mesmo instrumento, em detrimento das 70 vítimas desaparecidas na Guerrilha do Araguaia e de seus familiares, bem como de Maria Lúcia Petit da Silva e de seus familiares." (Corte..., 2010, p. 47-48).

Nesta perspectiva, é este o traço discursivo mais forte: não há realidade que suplante o que o Estado escreve e prescreve. Não há sentido fora disso. Mesmo que seja uma sequência comprovada de violações dos Direitos Humanos, não há responsáveis, culpados, nada a se fazer. A existência dos testemunhos e dos acordos internacionais não importa, é desconsiderada sem qualquer constrangimento. Outros dois traços interessantes: 1) não há interlocutor possível para essa narrativa, trata-se de um monólogo, ou melhor, de uma ladainha, de um *repetitorium*; 2) é uma prática vista como restrita ao território nacional, não sendo possível perceber suas semelhanças com a de outros países da América Latina, África do Sul etc. O quadro é de um Estado que – para acobertar a sua violência – se encontra ensimesmado em seu território e em um discurso de omissão atravessado por uma língua de madeira (*langue de bois*), surdo à realidade, e que fala sozinho a despeito das tentativas de interlocução internas e externas.

Os corpos considerados

Se, por um lado, temos um ideal da sociedade da informação e da sociedade do conhecimento como o lugar de nascimento do corpo do pós-humano, por outro, temos em 2010 uma condenação internacional para o Brasil em virtude da falta de informação e da falta de respeito aos direitos humanos. Como essas questões se tocam? Como esses corpos se encontram?

O contraste, neste caso, parece-nos ser a pedra de toque, visto que ambos os discursos circulam internacionalmente. Por um lado, a utopia da sociedade da informação, que implica o acesso democrático ao conhecimento, a produção de conhecimento de forma livre e colaborativa em nível planetário; enfim, a liberdade de expressão humana em sua produtividade e liberdade máximas, ampliada e articulada através das novas tecnologias (Wanderley, 2003). Por outro ângulo, temos os direitos humanos que asseguram o respeito aos indivíduos de quaisquer crenças, etnias, orientações sexuais, religiões, reconhecendo para cada um de nós os mesmos direitos civis, políticos, econômicos, sociais, solidários e globais. E o reconhecimento internacional da necessidade dos Estados-Nação de zelarem por essa integridade básica. Ora, ambos os discursos internacionais encontram-se nesse sujeito de direito que, em nosso recorte,

produz conhecimento, arte, ciência, cultura, que se expressa através das novas tecnologias. Um discurso de potência do humano, que aposta fortemente em um devir de produção de conhecimento colaborativo amplo e de harmonia (incluindo as tecnociências como grande ferramenta). Ocorre que justamente esse sujeito de direito localizado no Brasil sofre uma foraclusão da materialidade de seu corpo, e não tem condições até o momento de significar sua singularidade material. Trata-se, de acordo com a posição que assumimos aqui, de uma omissão histórica, com sérias implicações ligadas às condições de possibilidade do sujeito de se perceber corporalmente e de perceber o corpo do outro.

O giro da interpretação se expande na mesma velocidade. O que fazer com um pós-humano que não tem garantido seus direitos humanos, ou, mais claramente, de forma a não deixar dúvidas: como propor um corpo pós-humano em situação de violência de seus direitos, de seu corpo? Que tipo de interpretações essa configuração perversa produz? Embora vejamos práticas na área da saúde, como a criação de avatares para trabalhar a autoestima de pessoas com próteses, o acesso às novas tecnologias não deveria ser mais um instrumento de cegueira corporal, social e planetária. Elas só fazem sentido na medida em que nos fortalecem local, nacional e internacionalmente. Há de se lembrar que são sempre apenas ferramentas, e que é esse corpo de linguagem, essa substância material que é o corpo [que precisa de receber uma reparação pelas violências sofridas] que as significa.

> A Corte considerou em numerosos casos que os familiares das vítimas de violações dos direitos humanos podem ser, ao mesmo tempo, vítimas. (Corte..., 2010, p. 86).

A violência perpetrada, omitida e impune (e, portanto, vigente) so-bre os corpos no Brasil, nesta nossa leitura, afeta-nos a todos como familiares de corpos materialmente silenciados, vítimas de desaparecimento forçado. Corpos maternos, paternos, fraternos, filiais, estrangeiros, meus, seus, brasileiros. É desta posição que queremos partir.

Referências

ALTHUSSER, L.; BALIBAR, É. *Reading Capital*. 1968. Disponível em: http://www.marx2mao.com/Other/RC68i.html. Acesso em: 19 out. 2013.

ANTUNES, A.; MORAES, D. *Na massa*. Disponível em: http://www.adrianapartimpim.com.br/dois/. Acesso em: 19 out. 2013.

CORACINI, M. J. *A celebração do outro, arquivo, memória e identidade, língua (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução.* Campinas: Mercado das Letras, 2007.

CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. *Caso Gomes Lund e Outros ("Guerrilha Do Araguaia") Vs. Brasil – Sentença de 24 de Novembro de 2010 (Exceções Preliminares, Mérito, Reparações e Custas)*. 2010. Disponível em: http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_219_por.pdf. Acesso em: 19 out. 2013.

DESAPARECIMENTO forçado – Wikipédia, a partir de desaparecimento forçado wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Desaparecimento_for%C3%A7ado. Acesso em: 19 out. 2013.

LAFONTAINE, C. *L'Empire Cybernétique, des machines à penser à la pensée machine*. [S.l.]: Éditions du Seuil, 2004.

LYOTARD, J. F. *L'Inhumain:* causeries sur le temps*.* Paris: Galilée, 1988.

PÊCHEUX, M. *Les vérités de la palice*: linguistique, sémantique, philosophie. Paris: Maspero, 1975.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, [2013]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 19 out. 2013.

WANDERLEY, Claudia. *Noções de saúde*: tecnologias de linguagem. 2003. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

WIKIPEDIA. *Concentração de renda.* 2018. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Concentra%C3%A7%C3%A3o_de_renda. Acesso em: 19 out. 2013.

Capítulo 10

Tangibilidade e invisualidade do corpo sugestivo da tactilidade digital

Joaquim Braga (Universidade de Coimbra)
joaquim.braga@yahoo.com

1. Introdução

Da nossa sensorialidade táctil provém uma correlação sugestiva entre tocar e ser tocado, da qual resultou muito do vocabulário associado às formas de interação sociais, ou não fossem estas concebidas sob o regime do "contato", presencial e não presencial, bem como às descrições que das nossas vivências fazemos com o intuito de comunicar a sua repercussão – quem é que nunca se disse "tocado" por uma palavra?

Embora não seja um conceito absolutamente livre de ambiguidades e equívocos, presta-se o conceito de "tangibilidade" a servir de moldura geral para o enquadramento teórico da questão da tactilidade no interior do universo imagético. Considerado a partir do espectro semântico que o liga ao conceito de imagem, nele se espelham várias linhas de tensão – por vezes, antitéticas – que nos ajudam a traçar tanto a evolução teórica da reflexão estética – estendida esta, evidentemente, também aos domínios extra-artísticos – quanto a expansão e individuação poiéticas da própria arte. Uma das linhas mais significantes encontra-se ligada ao estudo das modalidades sensoriais em conexão com os artefatos de mediação. Com a relação entre *medium* e percepção, o mundo sensorial ganha novas formas de objetivação que não seriam possíveis se nos valêssemos apenas do tradicional esquematismo epistemológico assente no par sujeito-objeto, ao mesmo tempo em que permite avaliar as implicações que daí resultam para o tema geral da sensibilidade. Ambas as dimensões marcam a reflexão

sobre a imagem, mas é, particularmente a segunda que, no seio da reflexão sobre os meios tecnológicos, mais espaço referencial alcançou. Nesse sentido, não se trata mais de conceber o médium como mera extensão protésica do corpo, mas antes de ver, já na sua constituição, o processo inverso, isto é, a reentrada do corpo no médium.

A consideração inclusiva do corpo nos processos imagéticos e o consequente imperativo de pensar esses processos de acordo com o seu substrato material são pressupostos teóricos que, diante do desenvolvimento das tecnologias digitais, adquirem novas formulações. Com a expansão destas, o "tangível" e o "táctil" passam a ser conceitos intermutáveis. Das superfícies digitais interativas, em que o observador toca naquilo que vê, dizemos que são "tácteis", pois é do ato de tocar e do seu reconhecimento eletrônico que sobrevém o espaço de inscrição da imagem. O tangível é no que é tocável. A imagem é duplamente digital. Olho e dedo interpenetram-se. Mas, como conceber teoricamente tal interpenetração? Pode ser ela interpretada ainda sob o paradigma da visualidade?

2. Imagem e regime da distância: o *espaço-entre*

A reflexão sobre a espacialidade pictural depara-se ainda como refém da distinção entre superfícies de inscrição bidimensionais e tridimensionais. Com ela se encerram, habitualmente, todas as diferenças espaciais que a observação de uma configuração imagética pode implicar em relação, por exemplo, à observação de uma configuração escultórica. A habitar o núcleo teórico dessas diferenças encontra-se a ideia, amplamente disseminada, de que a percepção atinente à segunda é progressiva, enquanto a da primeira é estritamente holística. Se se pretender, porém, desconstruir essa ideia, ter-se-á de atender à relação entre dois momentos essenciais que mutuamente se impõem na lógica da observação: o *ver* (observador) e o *mostrar* (observado). Tanto um quanto o outro estão presentes na percepção das duas formas de configuração. O fato de, na observação de uma configuração escultórica, o mostrar e o ver se sucederem quase de forma diferenciada – já que, aparentemente, a tridimensionalidade parece implicar um maior envolvimento motor – não deve servir de argumento para sustentar a ideia de que, na observação de uma configuração imagética, o mostrar e o ver

são genuinamente simultâneos. A percepção progressiva não é, neste sentido, um evento exclusivo. O grau de participação motora na apreensão de um objeto artístico transcende a natureza da dimensão espacial da sua superfície e, como tal, depende sempre da experiência estética que consegue suscitar no observador. Nesse aspecto, a contemplação de uma tela abarca tanta relevância espacial quanto a de uma instalação (Vall, 2001, p. 187).

Centrando a constelação "ver-mostrar" no domínio das configurações imagéticas, nomeadamente na evolução do médium "imagem", dela se pode abstrair uma articulação espacial que tem no binômio visível-tangível o seu principal código. Os vários dispositivos tecnológicos que, ao longo do tempo, têm vindo a multiplicar as superfícies de inscrição da imagem parecem ter sido gerados sob o signo da "distância", mesmo naqueles casos em que ela é parcial ou totalmente suprimida. Há, por assim dizer, um registro latente do "espaço-entre", da topografia entre observador e observado, que, por sua vez, entra na constituição material de cada médium e que, assumindo várias formas, desfruta, igualmente, da capacidade de condicionar as informações e as experiências provindas da mediação.

É óbvio que a semântica imposta ao verbo "ver" está inexoravelmente ligada à locução prepositiva "em frente de", ou seja, ao ato de apreender algo que se encontra situado à nossa frente. E, aqui, atendendo às múltiplas polaridades que tal semântica pressupõe, encontramos, por exemplo, o nexo "luz-sombra", cuja causalidade penetrou no imaginário sociocultural e permitiu criar a versão invertida do próprio ver. A sombra de um corpo – ou mesmo de um objeto específico – interrompe a disposição originária inerente ao ato de ver algo que está à nossa frente, na medida em que nos indica uma presença sem a referencialidade do espaço-entre introduzida pelo regime da distância. O fantasmagórico aparece, nessa semântica da visualidade, como a supressão da distância, dos limites espaciais através dos quais configuramos a nossa experiência perceptiva visual. "Olhar para trás" é, desde o episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, um ato de petrificação, um ato censurável e, nalgumas situações, proibido, impondo-se, por isso, ao corpo a sua disciplinação segundo o regime da distância. Apenas na intimidade tal disciplina é quebrada. Na relação com o espelho, o observador é confrontado com o espaço que o circunda – o *olhar para a frente* devolve, paradoxalmente, o *olhar para trás*.

Tem sido tarefa da arte ultrapassar a disciplinação do olhar. O espaço pictural fechado, concebido como o da superfície de inscrição, resulta do regime da distância. Como bem salienta Frank Stella, as formas de observação do objeto artístico tendem a acusar os limites ópticos impostos pela linear separação física entre ponto de observação e o objeto observado:

> We tend to think of seeing in terms of locating things in front of us, and it seems natural to organize our information in terms of distance. When we apply this sense of organization to painting, what we often fail to notice is that we severely limit painting's sense of space. We assume that since we are willing to look off into the distance to the pictured horizon, we have given painting plenty of room. Some will even look beyond the horizon to sight infinity as vision's abstract target. The crucial point, however, is that we almost always limit our view of painting to the distance in one direction. (Stella, 1986, p. 70).

A exortada ampliação do espaço pictural é, neste caso, sugerida já não pela visão, mas, sim, pela dimensão sinestésica da sensorialidade, que, em Frank Stella, pode ser deduzida da intensidade que a imaginação sensível emprega aos eventos da observação. O artista mostra-nos, através da alusão a duas obras de Peter Paul Rubens – *São Francisco Xavier* e *Os Milagres de Santo Inácio* –, que o espaço pictural artístico é penetrado pela imaginação do observador e, como tal, não se encontra reduzido aos limites físicos impostos pelo *espaço-entre*:

> we should see ourselves on a pedestal if we want to be true viewers of painting, because elevated on a pedestal we will surely be reminded of the space all around us – the space behind us, next to us, below us, and above us – in addition, of course, to the space in front of us, which we have so often taken as being the only space available to us as viewers. (Stella, 1986, p. 70).

Quando introduzida para mostrar o espaço animado da superfície pictural, a diferença entre a locomoção do observador e o movimento sugerido pela expressividade pictórica só pode ser depreendida *a posteriori*. A locomoção começa logo por gerar um espaço correferencial para corpo

e objeto. Aquilo que é visto acusa sempre os modos de deslocamento e posicionamento do observador, bem como o fundo "imaginário" que os trespassa. Daí que o *espaço-entre* não seja meramente um *locus* físico. Ele é, igualmente, um *locus* cognitivo, onde se inscreve e tipifica a apreensão estética do objeto observado. Saliente-se, aqui, a relevância da ideia de locomoção do corpo do observador para o apuramento da ideia de tangibilidade, que, por exemplo, na distinção efetuada por George Berkley entre *visible figure* e *tangible figure* (Berkley, 1709), é totalmente ignorada, levando o filósofo a descurar a relação sinestésica das informações tácteis com as informações puramente visuais. Ao conceber o movimento apenas como uma qualidade extrínseca dada pelas dimensões materiais da figura, como um fato físico independente das disposições psicossomáticas do observador, Berkley põe de lado o fato de as conexões entre tangibilidade e visibilidade estarem, desde logo, dependentes da inclusão efetiva das atividades motoras do corpo.

3. O óptico e o háptico

Ainda hoje estamos habituados à ideia de que, nas configurações simbólicas artísticas, há um amplo espectro de individuação das modalidades sensoriais. Delas comumente se infere que, cada uma, na sua concretude sensível, separa e concentra aquilo que da nossa percepção quotidiana do mundo sobrevém indiscriminado e fragmentado. Assim concebidas, e atribuindo à arte, em geral, uma função de especialização da sensorialidade, depressa se cai na *falácia anatômica do médium*, que, desse ângulo teórico, equivale à concepção de se diferenciar a natureza do médium das configurações artísticas de acordo com a especificidade de cada órgão sensorial.

Foi, precisamente, a criação artística moderna, bem como a reflexão estética sobre a arte, que soube pôr em causa a falácia anatômica, contribuindo, dessa forma, para a fecundação de uma consciência abrangente e inclusiva da relação entre medialidade e sensorialidade. Na base desse contributo, encontramos a exploração da espacialidade imagética, empreendida, desta vez, fora dos limites do visual e dentro das possibilidades do corpo. Trazendo, por exemplo, a arte de Jackson Pollock à expressão teórica, é possível detectar nela a tentativa expressionista de suspender o regime do "espaço-entre", tentativa essa que adquire

maior relevo porque se encontra, desde logo, incorporada no próprio gesto configurador do pintor. Pollock pinta dentro daquilo que é pintado. Não havendo distância física – leia-se óptica – entre criador e superfície de inscrição, deixa de haver, como o artista manifestamente pretendia, qualquer controle sobre o ato criativo. "Controle" é, aqui, antônimo de abolição do tempo que possibilita a identificação do criador com o objeto criado. A imagem começa, assim, por emergir envolta numa gênese primitiva, em que o ver e o mostrar ainda carecem de diferenciação, como se ela fosse capaz de antecipar a categorização perceptual e, não querendo ser objeto dela, lhe oferecesse prematuramente resistência. Em Pollock poder-se-á, então, encontrar o háptico como correlato sensorial do manual – os elementos pictóricos da imagem são como que traduções visuais livres da tactilidade, da não separação física entre gesto criador e objeto criado.

O exemplo anterior serve-nos para alargar nosso espectro de reflexão. Uma vez que a nossa percepção é penetrada por impressões que evocam a ação e, consequentemente, se mostra capaz de simular o nosso corpo em ação, a arte pictural de Pollock, estando alicerçada sob o primado do manual sobre o visual, é uma prova sensível assaz elucidativa dessa unidade sensório-motora. Tal unidade já se dispõe na constituição do binômio "visível-tangível". As informações que estão associadas à percepção da distância resultam de uma correlação visual e motora. É certo asseverar que, como já tinha sido formulado por Maurice Merleau-Ponty, o visível se faz acompanhar pelo tangível, ganhando o primeiro, dessa forma, uma dimensão táctil, embora a interpenetração de ambos não corresponda a uma mera imbricação, no sentido de que um é sobreposto ao outro (Merleau-Ponty, 1964, p. 175).

A formulação de Merleau-Ponty remete-nos para o conceito de "visualidade háptica", que pode ser depreendido das obras de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. Embora os dois historiadores da arte se enquadrem dentro da teoria formalista da *reine Sichtbarkeit*, na qual a correspondência estética entre percepção visual e expressão artística é-nos informada pelo estilo, as suas concepções revelam-se, em alguns pontos, distintas. Riegl atribui à visualidade quer uma dimensão "óptica" (*Fernsicht*), quer uma dimensão "háptica" (*Nahsicht*) (Riegl, 1901). Distância e proximidade, abstração e sensação bipolarizam a experiência imagética, conferindo-lhe um entremeio para a ocorrência da tensão sensorial entre óptico e

háptico, a qual, por sua vez, vai afetar a própria ordem representativa pictural. A identificação da natureza multissensorial do visível deve-se ao fato de o autor reconhecer as insuficiências da visão – sobretudo a incapacidade de penetrar nas superfícies materiais e apreender os seus elementos tridimensionais – e, por isso, sustentar que é somente através do tato que obtemos a experiência da profundidade, que ultrapassamos o limite facial dos objetos e penetramos na sua autêntica concretude física. Com os termos "imagem háptica" (*Tastbild*) e "imagem óptica" (*Sehbild*) pretendeu Wölfflin distinguir duas formas de representação visual cujas dimensões sensoriais, ao contrário das de Riegl, são exclusivamente concebidas dentro de um regime estético oculocêntrico: o "linear" e o "pictórico" – categorias estéticas que servem ao método comparativo de Wölfflin, sobretudo na análise contrastiva das obras do Renascimento e do Barroco. O primeiro caracteriza aquelas imagens que, impregnadas de linhas expressivas e limites visuais bem definidos, oferecem-nos a ilusão de poder tocar nelas como se fossem verdadeiros artefatos escultóricos; o tipo de representação contido no segundo é puramente visual, uma vez que, dada a ambiguidade sensível que na imagem se encontra, mais facilmente o objeto representado é elevado à sua aparência, não suscitando, por via disso, qualquer ilusão táctil (Wölfflin, 1915, p. 23).

Dando acuidade teórica a essa herança estética legada pela história da arte, torna-se lícito afirmar que, ao encurtar os limites físicos do "espaço-entre" óptico, a "visualidade háptica" põe em jogo a participação somática do observador, repercutindo, em muito, no foco de atenção dirigido ao substrato material da imagem, cuja relevância passa a ser reconhecida nos processos perceptivos e, do ponto de vista poiético, introduzida nas formas de criação artísticas. Num mero exercício de imaginação, sempre podemos gerar um simulacro mental de algo que, embora destituído de materialidade, pode ser visualmente representativo de um objeto, da mesma maneira que podemos conceber uma palavra sem recorrer à sua inscrição gráfica, que classifique semanticamente outra. Mas, se empreendermos tal exercício, isso não implica que, por momentos, tenhamos de nos conceber como indivíduos incapazes de responder aos estímulos hápticos dos objetos que nos rodeiam. Não menos certa é, contudo, a intuição que nos sugere que, naquelas vivências imagéticas puramente artísticas em que a percepção do mundo quotidiano não é interrompida, a materialidade do médium tende a permanecer discreta,

prevalecendo, somente, o conteúdo visual da representação como única fonte de observação.

Porque é radicalmente inclusiva do corpo na representação dos objetos que apreende, mostra-se a tactilidade, em geral, com maior apetência para gerar um campo topográfico da experiência sensível, onde observador e observado, já não submetidos unicamente à diferenciação imposta pelo regime ocular, interpenetram-se espacialmente. Essa concepção não nos impede de reconhecer na experiência do corpo-próprio um dos arquétipos da inclusão e unificação geradas pela tactilidade. Como já havia demonstrado Étienne Bonnot de Condillac, com a sua reconstrução sensorial da estátua-viva, a desfragmentação das sensações transmitidas pelos diferentes órgãos sensoriais encontra-se dependente do impulso integrador e unificador do tato, que lhes confere uma ordem estável no interior das representações que o corpo faz de si mesmo e da qual resulta aquilo que o filósofo classifica como o *(m)eu* (*moi*) (Condillac, 1798, p. 186-189). Se quisermos recorrer à metáfora poética, é pelas mãos, como nos sugere o poema *Tato*, de Ferreira Gullar, que o corpo se liberta da autorrepresentação de finitude e se torna consciente da sua existência:

> Na poltrona da sala
> as mãos sob a nuca
> sinto nos dedos
> a dureza do osso da cabeça
> a seda dos cabelos
> que são meus
> A morte é uma certeza invencível
> mas o tato me dá
> a consciente realidade
> de minha presença no mundo

Há, no entanto, uma "visão sem corpo" que se inscreveu na semântica do pensamento ocidental. A percepção tendeu, quase sempre, a ser concebida sem as disposições sensório-motoras da experiência; e, ancorada nessa tradição, a fisiologia da percepção acabou por isolar as funções dos órgãos sensoriais. A célebre questão de Molyneux, intensamente debatida, entre outros, por John Locke, Berkeley, Denis Diderot, Condillac – e que

coloca o enigma de se saber se um indivíduo privado da visão, mas que, através do tato, aprendeu a reconhecer e distinguir um cubo de uma esfera, pode, recuperando a visão, identificar as duas formas geométricas sem recorrer à tactilidade (Locke, 1996, p. 58) –, contribuiu, em muito, para sustentar o fracionamento dos sentidos e a ausência de qualquer solidariedade multissensorial, bem como a própria ideia contida na falácia anatómica do médium[1]. Veja-se, por exemplo, a esse respeito, a concepção de arte escultórica elaborada por Johann Gottfried Herder. Não indiferente à *Lettre sur les aveugles*, de Diderot, o filósofo alemão encontrou na tactilidade a verdadeira modalidade sensorial envolvida na percepção dos artefatos escultóricos, representando estes, por sua vez, a forma artística que mais se aproxima da apreensão do belo, porque, através do tato, é gerada uma unidade inabalável entre consciência e corpo, sensibilidade e sentimento, que não tem equivalência no universo da visualidade. Aliás, a visão é, segundo o filósofo, "uma fórmula abreviada do tato" (Herder, 1778, p. 14), que, tal como este, também traz à percepção múltiplas e densas impressões das superfícies sensíveis. Porém, a discriminação visual corrompe a intensidade dos efeitos holísticos provenientes da densidade táctil (Herder, 1772, p. 102-105). Em Herder, a escuridão e a invisualidade são dimensões que constroem o primado da tactilidade sobre a visualidade, ao mesmo tempo em que representam, no âmago da sua reflexão filosófica, uma crítica assertiva do ideário iluminista.

---

[1] Dos autores referidos, Condillac é aquele que, sem abandonar a ideia da especificidade autônoma de cada órgão sensorial, mais enfatiza a estreita ligação entre visão e tato. Tal como é exposto no seu *Traité des Sensations*, as informações sensoriais visuais são acompanhadas por "instruções" tácteis ao ponto de o filósofo considerar que "L'oeil peut être regardé comme un organe, qui a en quelque sorte une infinité de mains." (Condillac, 1798, p. 274). E a tangibilidade surge, nessa alusão à tactilidade, como um dos principais momentos constitutivos do campo visual: "L'oeil a donc besoin des secours du tact, pour se faire une habitude des mouvements propres à la vision; pour s'accoutumer à rapporter ses sensations à l'extrémité des rayons, ou à peu près; et pour juger par-lá des distances, des grandeurs, des situations et des figures." (Condillac, 1798, p. 275). Por outro lado, também se deve ao tato a constituição da realidade externa dos corpos, bem como a sua diferenciação face à representação interna das sensações. Como noutro excerto do *Tratado* se pode ler, "sans le toucher, j'aurois toujours regardé les odeurs, les saveurs, les couleurs et les sons comme à moi; jamais je n'aurois jugé qu'il y a des corps odoriférans, sonores, colorés, savoureux." (Condillac, 1798, p. 413).

4. Tactilidade digital

Na sequência das concepções fisiológicas sobre a sensorialidade táctil – e que, em geral, acabam por dar origem à falácia anatômica do médium –, o registro bidimensional das superfícies de inscrição imagéticas tende a ser considerado como desprovido de dinâmicas sensório-motoras, visto que somente o registro tridimensional seria capaz de articular percepção e movimento. Porém, esse parece não ser o caso. Os processos envolvidos na percepção de uma configuração pictural são acompanhados por informações extravisuais associadas quer às disposições motoras do observador no ato de formação do campo visual, quer às sensações animadas pela própria superfície de inscrição de imagem. Defender esse pressuposto implica, de igual modo, reconhecer que a sensorialidade táctil não está confinada apenas à apreensão ativa de informações mediada pelo nosso sistema cutâneo, isto é, ela dispõe de estímulos – musculares, sinestésicos, por exemplo – que ultrapassam, em muito, todos aqueles que são dados unicamente pelas qualidades materiais da superfície de contato (Kennedy, 1993, p. 8-15). A atividade proprioceptiva, que também é responsável pela apreensão dos movimentos associados à exploração táctil, garante, de igual forma, o registro mnésico das informações contidas nessas mesmas qualidades. A ocultação desse registro mnésico foi – e ainda é – promotora de uma concepção pretensamente naturalista da tactilidade, que, tal como as modalidades sensoriais olfativa e gustativa, era interpretada como pura, geradora de uma apreensão imediata do real e, por isso, destituída de qualquer articulação sociocultural.

Sobre esse último ponto deixam-se, aqui, situar as reflexões de Diderot em torno da autossuficiência monossensorial, que nos revelam a dupla tentativa de purificar e especializar a sensorialidade. Na sua *Lettre sur les aveugles*, Diderot, apesar de dar também uma resposta negativa à questão de Molineux, está consciente da permanente conexão quotidiana a que estão votadas as modalidades sensoriais, vendo, nesse fato, uma das maiores causas da sua débil perfectibilidade. Seria, no entanto, segundo o autor, possível inverter tal fenômeno, se se economizasse o uso indiscriminado das modalidades, principalmente naqueles casos em que apenas uma é estritamente necessária. E, no que à relação entre tato e visão diz respeito, argumenta Diderot através da seguinte formulação metafórica: "Adicionar o tato à vista, quando os olhos são plenamente

suficientes, é atrelar a dois cavalos, que já são extremamente vigorosos, um terceiro na dianteira, o qual puxa de um lado, enquanto os outros puxam do outro" (Diderot, 1829, p. 140). A argumentação de Diderot parece acusar a evolução traçada pelo signo linguístico, nomeadamente a capacidade de o ser humano poder comunicar sem recorrer a todos os seus mecanismos sensoriais. E, é certo, a evolução dos processos comunicacionais acabou por conduzir a tactilidade à sua tradução expressiva, sendo a gestualidade a sua manifestação mais objetiva.[2] Idêntica evolução pode ser encontrada na apreciação dos objetos artísticos. A disciplinação da mão determinou tanto o estatuto performativo do espectador moderno quanto o estatuto estético da obra de arte. A intocabilidade da obra assumiu-se como um valor inerente à apreensão estética moderna, principalmente, como releva Constance Classen, na constituição das normas museológicas que, a partir do século XIX, se impuseram à condição de espectador (Classen, 2007).

Substituída pela de "utilizador", a condição do observador contemporâneo já não se encontra confinada à intocabilidade exemplar dos artefatos artísticos. "Utilizar" e "possuir", "ver" e "tocar" são, nessa nova condição, sinônimos – a metáfora de Diderot perde a evocação. Com o advento das tecnologias de suporte digital, tornou-se possível criar um dispositivo que, invertendo o regime da distância óptico, se mostra capaz de unir funcionalmente visão e tato: *aquilo que se vê é aquilo que é tocado*. A mão adquire uma nova gramática gestual. Sensível ao toque, a imagem deixa-se redimensionar, redefinir, reconfigurar, ficando, assim, sujeita a uma contingência visual imposta pela correspondência sensível entre a sua forma e as operações desencadeadas pelo observador. A arbitrariedade deixa de ser um predicado exclusivo desse último, refletindo-se, agora, na própria configuração do visível. Se se pretender tipificar a consciência imagética que desse fato resulta, ela poderá ser descrita como a da

[2] Contudo, a semântica alegórica do verbo "tocar" serviu, em muitos casos de interpretação estética, para tecer a relação entre artista e espectador. Para Jean-Baptiste Dubos, a obra de arte revela o gênio do artista, se "tocar" no observador. O gesto criativo é perfeito e, portanto, belo quando gera possibilidade de atingir os sentimentos do observador e nestes verter as emoções originárias do artista. "Tocar" é, neste sentido, sinônimo de transmissão mimética do sentimento do belo, ao mesmo tempo em que funciona como critério de avaliação da excelência artística da obra: "Puisque le premier but de la poësie et de la peinture est de nous toucher, les poëmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excelente à tout prendre." (Dubos, 1755, p. 339).

"deformação", ou seja, como consciência de uma imagem aberta à manipulação e à transmutação.

Como sucede com as microtecnologias digitais tácteis, a relação entre observador e observado começa por ser mediada pela mão e já não somente pela definição do campo de visão do observador. A experiência sensível inscrita no "espaço-entre" – entre observador e observado – é tendencialmente suspensa, para não dizer eliminada. Disso nos dá conta, por exemplo, a obra *Touch Me*, de Alba d'Urbano, em que o observador é convidado a tocar na imagem digital – que contém o rosto da própria artista – e a ser, simultaneamente, a testemunha privilegiada da sua desintegração. "Testemunha" porque, na verdade, o desaparecimento da imagem original vai ser registrado e colmatado pelo aparecimento gradual da imagem do rosto do próprio observador. Nessa obra, a imagem não resiste ao toque, à tangibilidade que propõe, recriando-se apenas como forma espectral, como dupla condição paradoxal da visualidade, na qual o "mostrar" é decomposto em "aparecer" e "desaparecer" – ambos momentos integrantes do regime digital táctil da imagem.

A mão que toca e faz ver fica irremediavelmente ligada à superfície de inscrição da imagem – é, por assim dizer, digitalizada. Aquilo que é, normalmente, tido como um gesto ostensivo – o ato de apontar para algo que se encontra no nosso campo de visão – e que possui, portanto, uma dimensão indexical implícita, é reconfigurado como gesto impositivo do visual, adquirindo, agora, a indexicalidade um carácter explícito. O aparecimento da imagem e as operações sensório-motoras que o tornam factível ocorrem dentro da mesma superfície de inscrição, dentro da própria imagem. Do "aparecer" e "operar", como momentos simultâneos, redunda um reforço do efeito de tangibilidade, a ponto de a imagem deixar de poder ser situada num campo visual uniforme e estável. Na ausência de intervalo entre os dois momentos, depara-se com a percepção com um fundo sensorial imersivo, ao qual fica irremediavelmente ligada em todas as suas operações, mesmo naquelas em que os símbolos imagéticos são acompanhados e penetrados por símbolos linguísticos. Daí que não sejam de se estranhar as recentes criações da chamada "literatura eletrônica", que, movida pelas possibilidades das microtecnologias digitais tácteis, tem vindo a verter a linguagem para registros sensoriais mais próximos dos das artes plásticas.

5. A importação do corpo

5.1. Corporeidade e medialidade

Há uma dimensão *sui generis* imposta pela digitalidade à corporeidade. A realidade digital, absorvendo e uniformizando a extensão física de cada médium, gera, simultaneamente, uma maior participação sensório-motora na constituição dos processos de mediação. O corpo, importado, permanece, por assim dizer, refém do digital, porque este necessita de um suporte físico para preencher a ausência de materialidade afeta aos médiuns tradicionais. A digitalidade importa o suporte da corporeidade e o acoplamento interativo entre máquina e utilizador assinala esse processo de importação. No que à superfície digital táctil diz respeito, esta importa o registro motor do manual e, porque "sensível" ao tato humano, reconhece o registro epidérmico da mão. É aqui – nomeadamente nesse momento de reconhecimento – que se instala uma espécie de desencontro sensorial entre o ver e o tocar. A superfície é sensível à mão, mas a sensibilidade dessa última apenas é possível na dependência da do olho. Tal como o nosso corpo, também o ecrã táctil se encontra repleto de sensores hápticos. Porém, a ideia do corpo como *analogon* é inevitavelmente interrompida, quando na motricidade humana identificamos a alteridade que trespassa muitos dos nossos órgãos sensoriais – a mão que acolhe *o tocar* também é a mão que procura *tocar*.

Na relação entre médium pré-digital e observador, não ocorre semelhante importação. O corpo do observador goza de uma maior autonomia face ao do médium, uma vez que esse último possui uma natureza material empírica e independente. Gilles Deleuze, recorrendo ao conceito de "visualidade háptica" introduzido por Riegl, intentou mostrar, através dos exemplos de Robert Bresson e Francis Bacon, a intermutabilidade estético-artística entre tactilidade e visualidade. O efeito dessa fusão é, na concepção do filósofo, a construção impositiva de "un espace manuel violent" (Deleuze, 1994, p. 82). Mas a "mão deleuzeana" apenas releva a sua implacabilidade artística, a sua impetuosidade estética, porque se encontra desenleada do tocar como atividade sensório-motora. É uma mão que, desprovida de "um fazer com a mão", possui a aptidão de penetrar no olho com a mesma intensidade da luz. Logo, inversamente à da que se encontra compelida pela importação digital, trata-se de

uma *mão de expressão*. Com a suspensão da função motora dos órgãos sensoriais sobrevém uma potencialização das sensações hápticas. Não é por mero acaso que, por mais que surjam novos regimes de apreensão e participação estéticos, as formas artísticas do cinema e do teatro ainda estejam estabelecidas sob o regime do "espectador imóvel", cuja natureza acusa o fenômeno que pode ser denominado de princípio da "regressão motora" do corpo.

Todavia, a inibição da motricidade não é sinônimo de supressão da irritabilidade produzida pelos artefatos artísticos, nem tampouco das correspondentes ressonâncias somáticas. Há, na evolução do médium da imagem, um caminho de exploração das virtualidades do corpo, traçado, em parte, pela autonomização do espaço imagético diante das outras formas de expressão artísticas. Se, na imagem propriamente pictural, encontramos, a partir da arte renascentista, a sua emancipação da experiência espacial mediada pela arquitetura, com o desenvolvimento da arte cinematográfica sobrevém uma progressiva expansão da imagem cinética em face das propriedades espaciais exclusivas do médium teatral. Na análise que empreende sobre o médium fílmico, Erwin Panofsky mostra-nos que uma das suas possibilidades mais potenciadas prende-se, precisamente, à "dinamização do espaço" (Panofsky, 1997, p. 96). O médium teatral vive, segundo o autor, de uma dupla concepção estática, repartida pelo espaço cênico e pela relação espacial que o espectador mantém em relação ao proscênio. É certo que essa dupla concepção tende a potenciar a aura do discurso das personagens e as emoções por elas suscitadas – "restrição" é, neste caso, "vantagem" (Panofsky, 1997, p. 96). Com o médium fílmico, o espectador é desobrigado da sua condição puramente física, da posição regressiva imposta pela cadeira, auferindo, agora, o movimento dinâmico ditado pela câmara. A experiência estética cinematográfica, ao permitir uma identificação sensório-motora recursiva do observador com o observado, do "olho do espectador" com o "olho da câmara", vem, através da expansão do espaço, proporcionar uma maior participação do corpo (Panofsky, 1997, p. 96-98).

Dessa intermutabilidade estritamente artística entre corpo e percepção, entre manual e visual, não encontramos registro idêntico no imaginário tecnológico da sociedade. Como já tinha sido intuído por Marshall McLuhan, a sociedade moderna vive sob a égide da fragmentação da sensibilidade e do corpo – corolário inevitável da especialização das

estruturas do médium e da mecanização dos processos comunicacionais (McLuhan, 2001, p. 380). E disso parece ter dado conta o "futurista" Filippo Tommaso Godoy Marinetti, quando, com o seu manifesto sobre a arte táctil, intentou fazer da tactilidade uma modalidade sensorial mecânica, muscular, antipsicológica, análoga à velocidade imposta pela máquina e à sua tradução nos movimentos desmesurados do corpo. Como as artes plásticas tendiam, segundo o autor futurista, a subordinar a tactilidade à visualidade, a interação entre indivíduos devia ter por base uma comunicação epidérmica, sem qualquer estímulo visual, baseada, única e exclusivamente, nos pressupostos da arte táctil.

5.2. Medialidade e sugestividade

A importação do corpo pelo médium nunca é pura. Com essa máxima pretende-se dizer que a importação está sujeita à herança somática da mediação, ou seja, aos traços mnésicos decorrentes das inúmeras interações entre corpo e médium. Atendendo a esse fato, torna-se, por isso, exequível dizer que a importação do corpo dá origem a um incremento da sugestividade do médium que não deve ser confundida com aquela que pode ser transmitida pelo seu conteúdo. Uma das características que marca a arte moderna prende-se, justamente, à possibilidade de a estrutura material dos artefatos adquirir mais força alusiva do que as suas temáticas representativas.

No âmbito da sensibilidade háptica, McLuhan já havia explorado as dimensões sugestivas da medialidade. Aliás, o sugestivo e o factual são, nas suas reflexões, intrinsecamente inseparáveis. Exemplo disso é a famosa categorização do médium a partir da diferenciação triádica *hot-cold-cool* – que, em rigor, nos remete à distinção entre *sociétés froides* e *sociétés chaudes*, introduzida por Claude Lévi-Strauss –, cuja finalidade teórica assinala o grau de participação envolvido na utilização de cada médium. Ao contrário, por exemplo, do radiofônico, o médium televisivo possui uma constituição *cool*, já que obriga a uma maior participação do observador. Devido à "mosaic form" (McLuhan, 2001, p. 365) das imagens televisivas e à sua "low definition" (McLuhan, 2001, p. 348), o envolvimento sensorial tende a aumentar e, consequentemente, a gerar um efeito sinestésico nos atos perceptivos. Fiel à tese de que a tecnologia potencia uma fragmentação sensorial, defende McLuhan que é pelo fato de o médium televisivo ser uma extensão do tato – sendo comparável, neste sentido,

aos objetos escultóricos – que se pode justificar quer a sua peculiaridade face aos demais, quer a sua perspicaz influência sobre as esferas sociais e psíquicas. Através da tactilidade são refeitas as dimensões sinestésicas da sensorialidade, são invertidos os processos de literacia introduzidos pela escrita fonética, os quais enfraqueceram, profundamente, a unidade do mundo sensível (McLuhan, 2001, p. 364).

A convergência tecnológica encontra-se dependente de relações sensório-motoras analógicas. Da mesma maneira que não devemos enclausurar cada modalidade sensorial numa forma de mediação específica, também não devemos empreender o mesmo em relação à realidade dos médiuns. O utilizador do computador reproduz, de forma similar, quer a relação visual com o ecrã televisivo, quer a relação motora com a máquina de escrever. Trata-se de uma *sugestividade performativa*. A sugestividade performativa é um amplo fenômeno humano e pode ser definida como a afinidade entre dois atos que, embora distintos quanto à sua finalidade, implicam operações performativas similares, por exemplo, levantar o dedo indicador para "pedir a palavra" e, noutro contexto comunicacional, para "indicar presença".

A *remediação*, como fenômeno conjecturado por McLuhan e descrito por Jay David Bolter e Richard Grusin como "the representation of one medium in another" (Bolter; Grusin, 2000, p. 145), deve, por isso, ser alargado ao nível da interação e não localizado apenas ao nível da constituição funcional do médium. No que à digitalidade concerne, o grau de sugestividade tende a ser elevado, uma vez que, comparada com a dos médiuns pré-digitais, a sua dependência das dimensões sensório-motoras é manifestamente superior. Todavia, a questão fundamental coloca-se com a natureza da relação que procede das duas dimensões envolvidas. Poder-se-á falar de uma continuidade linear entre ambas? Optamos por uma resposta negativa. A superfície digital táctil exaure a repercussão sensorial táctil da preensão da mão e, por via disso, as dimensões motoras propendem a desintegrar-se das sensoriais. Com a importação, há uma separação artificial imposta a ambas, cujo efeito, longe de ser meramente fortuito, vai ser decisivo para a geração da sugestividade envolvida na interação com o médium. Aliás, o fenômeno da sugestividade é gerado porque nos processos de importação há sempre uma inconformidade entre "corpo originário" e "corpo importado". É nesse hiato que se consubstancia o espaço para o aparecimento do "corpo sugestivo". Nesse

sentido, *quanto maior a convergência tecnológica da medialidade, tanto maior o seu grau de sugestividade.*

A concepção da “visão sem corpo” impede-nos de compreender a realidade dos novos médiuns tecnológicos, bem como as suas dimensões sugestivas. Exemplo disso é a tese comumente difundida de que, com a chamada “era digital”, ocorre uma anulação quase total da corporeidade. E não é por mero acaso que às descrições teóricas dos efeitos da digitalidade foi sufixado um incremento do visual na vida social, a ponto de se conceber a expressão “cultura visual” para caracterizar as principais formas de mediação que nela imperam. Mais uma vez – e tal como sucede com a já mencionada falácia anatómica do médium –, a correspondência entre medialidade e sensorialidade é reificada, substancializada. Logo, por que concluir que, da multiplicação das superfícies visuais, redunda, necessariamente, um incremento do próprio visual?

6. Da invisualidade na visualidade

As novas tecnologias digitais acrescentaram o tocar ao ver – *para ver, é obrigatório tocar*, um ato que, por analogia, nos faz pensar na invisualidade e na solidariedade sensorial a que obriga. Convém, no entanto, não descurar totalmente esse predicado analógico. O tocar que nos permite ver possui um certo registro de invisualidade e a transformação contrastiva do “mostrar” imagético no binômio “aparecer-desaparecer” pode ser já entendida como a sua codificação. Quando, através da impressão táctil, acedemos a um conteúdo visual, ativamos, simultaneamente, uma disposição sensório-motora que, não cessando inteiramente, é transportada para a experiência desse mesmo conteúdo. Com isto queremos dizer que a invisualidade é projetada na visualidade. Tratando-se do dispositivo de uma tecnologia de mediação, é óbvio que tal projeção acaba por ser indispensável para a reprodução da interação entre máquina e utilizador. O registro de invisualidade contribui, de forma decisiva, para a ativação e prossecução do registro de visualidade.

A superfície digital táctil não nos permite obter a experiência sensorial despertada, por exemplo, pela superfície com caracteres em relevo do texto em Braille. Nesta, a tactilidade permite o reconhecimento das formas visuais dos caracteres e, consequentemente, a sua leitura. Processo inverso acontece com a tactilidade digital: são os sensores

eletrônicos da máquina que estabelecem o reconhecimento da mão, que importam da sua “leitura” as bases operativas do sistema, e, ao limitarem todo o seu universo sensorial, fazem dela, por assim dizer, um gesto que toca, mas nunca é tocado. Os sensores digitais são, nesse sentido restrito – em que pese o aproveitamento da homofonia – autênticos “censores” da sensibilidade háptica. Apenas a mecanicidade motora do tocar é, aqui, verdadeiramente relevante. A tactilidade digital não se deixa, por isso, submeter linearmente à célebre fórmula do “ver com as mãos”, introduzida por René Descartes e Diderot. Bem pelo contrário. Ela está antes subjugada ao imperativo digital óptico do “tocar para ver”. O tato é a modalidade sensorial que funciona como a *conditio sine qua non* da visão. Através do imperativo que induz, a superfície faz com que a tactilidade se submeta à visualidade, na medida em que há uma inibição háptica provocada pelo fato de ser a mão que manipula os elementos selecionados pela visão – ou seja, a mão (na maior parte das vezes, o dedo) indica o que o olho vê e quer ver, como se ele fosse incapaz de ver que vê. Assim se torna possível afirmar que a mão é, nesse contexto imagético tecnológico, o índice do olho, a extensão digital da própria visão. Por outro lado – e esse é um dos elementos mais paradoxais da tactilidade digital –, a mão é confrontada com a impossibilidade de gerar representações daquilo que é visto. As representações que através dela se inscrevem são, sobretudo, de ordem motora, uma vez que as dimensões hápticas do tato são inibidas pela natureza uniforme da superfície digital. A visualidade, neste caso, obriga ao controle da mão.

A sensação de invisualidade é animada por dois efeitos que, muito embora se complementem, possuem uma natureza sistêmica distinta. O “efeito fisiológico”, que resulta de a tactilidade digital linear ser desprovida de informações hápticas dos objetos visuais, é precedido por um “efeito psicológico”, cuja natureza deriva da sugestividade intrínseca ao uso da mão para ver. Como primeiro ponto de contato com a superfície digital, trata-se de uma operação motora que mimetiza a dos indivíduos desprovidos de visão, quando sujeitos ao reconhecimento do espaço e das formas visuais que dele se podem abstrair. O ponto de partida daquele que vê é, paradoxalmente, o da invisualidade sugestiva, o do não poder ver sem as mãos.

A mão que não vê, mas faz ver, acaba por ser levada a desempenhar uma função (motora) que lhe não permite ativar a dimensão

exploratória inerente à sua função sensorial. Por ser um órgão com dupla funcionalidade, tendemos a não ter uma consciência abrangente desse fato, mas, se o exportamos para outro órgão, depressa podemos imaginar como seria, por exemplo, o nariz a perder a sua função olfativa ou, até mesmo, a desempenhar uma função não olfativa. Daqui se depreende uma espécie de conflito que é inculcado ao órgão sensorial. O conflito é, em grande parte, o resultado inevitável do fenômeno da importação. Esta nunca é integral, nem tampouco simbiótica. O corpo está sujeito à discriminação operada pelo médium e, por isso, somente algumas das suas funções são selecionadas. Nesta acepção, o médium gera outro corpo, repleto de descontinuidades e de novas imbricações somáticas cuja natureza em nada equivale à do corpo originário. Porque mergulhada na redundância háptica da superfície digital, a tactilidade, desprovida de informações sensoriais, acaba por reproduzir a sensação de invisualidade. A sensação de invisualidade, despertada pela impressão táctil, potencia o desejo da sensação oposta – o desejo de querer ver. Da simultaneidade das duas sensações antitéticas redunda uma experiência imagética com uma pregnância orgânica peculiar, capaz de afetar os próprios processos perceptivos, bem como as suas formas de significação.

7. Conclusão

O regime da tangibilidade digital conduz à inscrição da invisualidade nos limites da visualidade, inscrição essa que pode ser interpretada como um alojamento do patológico através do tecnológico. Ao acompanhar as técnicas de simulação, o patológico tem sido um dos fenômenos mais explorados pela sociedade contemporânea, a ponto de podermos dizer que, independentemente das suas manifestações, ele tende a ser inscrito nos novos domínios da medialidade. A tecnologia, não sendo indiferente a esse fenômeno, tem sabido tirar proveito das suas potencialidades. Aliás – e corrigindo, em parte, o pensamento anterior –, o tecnológico sempre se alimentou de fenômenos de ordem patológica, de registros psicofísicos negativos, da suspensão de equilíbrios orgânicos. Da técnica se pode afirmar que ela entra em nós através do que não podemos controlar, gerando, paradoxalmente, com a possibilidade do controle, a sua maior promessa.

Considerando essa última observação, resta saber se o registro patológico pode levar a arte digital a obedecer a um mero registro terapêutico.

A mão digitalizada – que não a artística "mão deleuzeana"– permite o ver, mas não vê, e acusa, dessa forma, a dupla inscrição de mecanização e fragmentação. E, neste sentido, onde a tecnologia mecaniza, a arte tenta libertar; onde a tecnologia fragmenta, a arte tenta unir na diferença. Tal movimento contrastante, porém, não deve ser interpretado de acordo com uma mera função restauradora, terapêutica, imputada aos artefatos artísticos – a arte, no âmago da sua radicalização do sensível, tem o corpo como sistema análogo. Contudo, a arte digital responde à especificidade do seu médium. Como da obra *Touch me* se pode fazer exemplo, aquilo que é fragmentado e, posteriormente, eliminado pelo contato digital – a imagem do rosto que desaparece gradualmente – dá lugar à imagem do rosto do observador presente. É, precisamente, nesse último reenvio da imagem ao corpo que a obra o identifica como seu elemento genésico, que devolve à própria arte o corpo importado pela máquina. Mas, nessa devolução, fundem-se as duas condições do observador contemporâneo: o papel de espectador surge interpolado com o de utilizador. Nunca se esbatendo a dimensão terapêutica alusiva à restituição da corporeidade, um dos maiores desafios da arte digital parece residir em ultrapassar os meros processos de inversão da importação e elevar o corpo à sua expressão. Através da criação de superfícies de contato digitais reativas, a tecnologia promete devolver à tactilidade o efeito de resistência, oferecendo, assim, um campo de simulação para a experiência somática. Todavia, apesar dessas possibilidades, dificilmente ela gerará, *per se*, as condições materiais de um campo expressivo e autônomo para a arte, já que a simulação não opera através da imagem propriamente dita, mas, sim, através de simulacros da própria imagem.

Referências

BERKLEY, G. *An essay towards a new theory of vision*. Dublin: Aaron Rhames for Jeremy Pepyat, 1709.

BOLTER, J. D; GRUSIN, R. *Remediation*. Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

CLASSEN, C. Museum manners: the sensory life of the early museum. *Journal of Social History*, v. 40, n. 4, p. 895-914, 2007.

CONDILLAC, É. B. Traité des Sensations. *In:* CONDILLAC, É. B. *Oeuvres complètes de Condillac*. Tome III, Paris: Ch. Houel, 1798.

DELEUZE, G. *Francis Bacon*: Logique de la sensation. 3. ed. Paris: Éditions de la Différence, 1994.

DIDEROT, D. Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voyent. *In:* DIDEROT, D. *Oeuvres philosophiques*. Bruxelles: Librairie Philosophique, 1829. p. 123-204.

DUBOS, J. B. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. 6. ed. Paris: Pissot, 1755.

HERDER, J. G. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlim: Christian Friedrich Voß, 1772.

HERDER, J. G. *Plastik*: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1778.

KENNEDY, J. M. *Drawing & the blind*: pictures to touch. New Haven: Yale University Press, 1993.

LOCKE, J. *An essay concerning human understanding*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1996.

McLUHAN, M. *Understanding media*. The extensions of man. Londres/Nova York: Routledge, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *Le Visible e l'invisible, suivi de Notes de Travail*. Compilação de Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1964.

PANOFSKY, E. Style and Medium in the Motion Pictures. *In:* LAVIN, I. (org.). *Three Essays on Style*. Cambridge: MIT Press, 1997. p. 91-128.

RIEGL, A. *Spätrömische Kunst-Industrie*. Viena: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1901.

STELLA, F. *Working Space*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

VALL, R. V. The staging of spectatorship. *In:* GERWEN, R. (org.). *Richard Wollheim on the Art of Painting*. Art as Representation and Expression. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 177-188.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Munique: Hugo Bruckmann, 1915.

Sobre os autores

Nina Czegledy. Artist, curator, educator, works internationally on collaborative art& science& technology projects. The paradigm shifts in the arts as well as the changing perception of the human body and its environment inform her projects. She has exhibited and published widely, won awards for her artwork and has initiated, lead and participated in forums and festivals worldwide. Latest curatorial projects: *Open Culture – Urban Interventions*, for Subtle Technologies2014, Paul H. Cocker Gallery, Toronto; SPLICE, *At the Intersection of Art and Medicine*, Pratt Gallery, New York, UTAC, Toronto, Blackwood Gallery, Mississauga, West Vancouver Museum (2012-2013). *The Extensions of Man – Hacking the Body – Prosthetics*: University of Toronto 2010 and 2011, Hexagram Concordia, Montreal 2012, Festival de la Imagen, Manizales Colombia 2013, Catch Forum, Prague, Czech Republic 2013, Extravagant Age Festival, Zagreb, Croatia 2013.

Cláudia Maria França da Silva é doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (Poéticas Visuais, 2010); mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – URGS (Poéticas Visuais, 2002); bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (Desenho e Escultura,1990); e docente da Universidade Federal de Uberlândia – UFUMG. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Expressão Tridimensional e Desenho, atuando principalmente nos seguintes temas: processo criativo em arte, instalação e projeto de instalação, desenho contemporâneo. Tem participação em exposições coletivas e individuais, em nível regional e nacional, e em reuniões científicas e produção textual.

Greciely Cristina da Costa é doutora em Linguística pelo IEL/Unicamp. Fez estágio doutoral na Université Paris 13. É líder do Projeto de Pesquisa *Imagens em suas discursividades*. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso, com pesquisas voltadas para a compreensão das discursividades da imagem para o funcionamento da denominação, e para a análise de discursos sobre a violência e a criminalidade, dentre outros temas que relacionam linguagem e sociedade. Acerca desses temas, tem produzido artigos e capítulos de livros, tendo publicado o livro *Sentidos de milícia: entre a lei e o crime*, pela Editora da Unicamp. Além disso, organizou com Débora Massmann a coletânea *Linguagem*

e historicidade, e traduziu, com a mesma autora o livro *Os pré-discursos: sentido, memória, cognição*, de Marie-Anne Paveau. Atualmente é docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás).

Nádia Regina Maffi Neckel. Capacitación en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Maestría en Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Sur de Santa Catarina – Unisul. Doctorado en Lingüística con énfasis en el análisis del discurso - Instituto de Estudios del Lenguaje – IEL – Unicamp.

William Mineo Tagata é doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP (2007), e atualmente é professor adjunto nível 2 da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de língua inglesa, hibridismo, identidade, cultura, letramento crítico e multiletramentos, e cinema.

Nilton Milanez. Professor Pleno na Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos na UEFS. Estágio pós-doutoral em Corpo, Cinema e Psicanálise no Département de Psychanalyse, Université Saint Denis, Paris VIII e Departamento de Psicologia, USP- Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto. Pós-doutorado. Discurso, Corpo, Cinema no Diltec – Didactique des langues, des textes et des cultures e Départément Cinéma et Audiovisuel, Sorbonne Nouvelle, Paris III. Doutor em Linguística e Língua Portuguesa com área de concentração em Análise do Discurso na UNESP – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara. Doutorado-sanduíche na Sorbonne Nouvelle, Paris III. Coordenador do Labedisco – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo, CNPq. Desenvolve o Projeto de Extensão "Audiovisualidades: elaborar com Foucault" e o Projeto de Pesquisa "Foucault e o Cinema" na UEFS.

Ivânia dos Santos Neves é doutora em Linguística na área de Análise do Discurso pela Unicamp (2009); mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2004); e licenciada em Letras pela mesma universidade (1992). Ganhou o Prêmio Jabuti 2000 na categoria didático. Atualmente, é professora do Instituto de Letras e Comunicação – ILC da UFPA e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação de Comunicação, Cultura e Amazônia.

Ana Shirley Penaforte Cardoso é mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia – Unama e graduada em Ciências Econômicas pela mesma universidade. É professora do curso de Comunicação Social das Faculdades Integradas Ipiranga (Faintipi); da Faculdade Pan Amazônica (Fapan); e da

Faculdade Paraense de ensino (Fapen). Faz parte do Grupo de Estudos Mediações e Discursos com Sociedades Amazônicas – Gedai/CNPq.

Simone Tiemi Hashiguti é doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, onde também se graduou como bacharel em Linguística e obteve o título de mestre em Linguística Aplicada. Tem pós-doutorado na área de Estudos Linguísticos e Literários em Letras Inglês pela Universidade de São Paulo. Coordena o Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso; é professora de Língua Inglesa e Linguística Aplicada do curso de graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia (PPGEL/UFU). Atua nos seguintes temas: discurso, corpo, ensino e aprendizagem de língua estrangeira, linguagem e tecnologias.

Cláudia Marinho Wanderley é graduada em Letras/Português pela Universidade de Brasília – UnB (1992); mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (1999); doutora em Linguística pela mesma universidade (2003); chairholder UNESCO Chair Multilingualism in Digital World (2007-2009); e pesquisadora do Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da Unicamp. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso, atuando principalmente nos seguintes temas: tecnologia da linguagem, teoria da linguagem e política da produção do conhecimento, divulgação científica e política pública, multilinguismo e multiculturalismo digital, e *research spread*.

Joaquim Braga is FCT-Postdoctoral Research Fellow at the Department of Philosophy of University of Coimbra, and member of the research group "Individuation of the Modern Society", R&D LIF – Language, Interpretation, Philosophy. He is graduated in philosophy by the Faculty of Letters of the University of Coimbra. In 2010, he finished his PhD at Humboldt University of Berlin, with a thesis based on the philosophy of Ernst Cassirer. His current fields of research cover Picture Theory, Aesthetics, Philosophy of Culture and Modern Philosophy, with a special interest in symbolic thought. His works include, among others, *Die symbolische Prägnanz des Bildes. Zu einer Kritik des Bildbegriffs nach der Philosophie Ernst Cassirers* (Freiburg, 2012), *Rethinking Culture and Cultural Analysis – Neudenken von Kultur und Kulturanalyse* (together with Christian Möckel, Berlin, 2013), *Símbolo e Cultura* (Coimbra, 2014).

Sobre o livro

Formato	16 cm x 23 cm
Tipologia	Cambria
Papel	Pólen 80 g

O interesse pelo corpo e pela imagem como objetos de análise e teorização no âmbito dos estudos sobre o discurso surge como uma demanda quando filmes, reportagens, campanhas publicitárias, espaços digitais e salas de aula de línguas começam a ser discutidos para além daquilo que a língua constrói e faz legível e quando os efeitos de sentido se dão porque há também visualidades em jogo. No âmbito dos estudos e das análises desenvolvidos no Grupo de Pesquisa *O Corpo e a Imagem no Discurso*, algumas questões que dizem respeito a essa ordem visual de constituição dos sentidos e que têm orientado as discussões são: como produzimos sentidos por intermédio de imagens? Como a língua e a imagem funcionam em conjunto? Como podem ser feitos visíveis, fragmentados, ressignificados os corpos nas artes pelas ferramentas digitais e nos diferentes espaços virtuais? Quais políticas incidem na organização dos corpos no espaço? Como o dizível atravessa e/ou é atravessado pelo visível?